

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Composición de dos temas de jazz fusión y albazo, para formato de ensamble
mixto**

Trabajo de titulación previo a la obtención
del título de Licenciado en Instrucción
Musical

Autor:

José Enrique Luna Palacios

Director:

Jorge Alfredo Ortega Barros

ORCID:  0009-0007-5170-9131

Cuenca, Ecuador

2024-07-17

Resumen

La fusión entre estilos musicales es una innovación que se da constantemente en la música, razón por la cual es necesario innovar en el arte musical ecuatoriano, ya que hay estilos nacionalistas los cuales no han sido explorados a profundidad en aspectos de fusión estilística. Este proyecto trata sobre la composición de canciones inéditas, investigando, analizando y fusionando recursos sonoros e instrumentos de géneros nacionales y extranjeros, específicamente el albazo (ecuatoriano) y el jazz (música globalizada nacida en New Orleans). Los objetivos planteados son componer dos canciones de fusión para formato de ensamble mixto, en donde se investigue las características musicales de los géneros escogidos y sus principales referentes, además se analiza formalmente las técnicas de composición de cada estilo y posteriormente se procede a componer y explicar el proceso compositivo de las obras. La metodología utilizada es la de Jan LaRue, quien propone un esquema con los estadios fundamentales que son: antecedentes, observación y evaluación. Los resultados de este trabajo comprenden una base teórica de los dos estilos utilizados, a través de un análisis formal y su posterior adecuación para funcionar como fusión, y a su vez, hay un proceso detallado de la composición. Se concluye que la fusión entre el albazo y el jazz es factible por las razones expuestas en las tablas de resultados y de este trabajo podrán servirse las personas que deseen trabajar a posteriori con estos dos estilos, teniendo en cuenta las facilidades y dificultades que pueden enfrentar en el proceso compositivo.

Palabras clave del autor: composición, análisis, fusión, jazz, albazo



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The fusion of musical styles is an innovation that constantly occurs in music, which is why it is necessary to innovate in Ecuadorian musical art, as there are nationalistic styles that have not been thoroughly explored, especially in terms of stylistic fusion. This project focuses on the composition of original songs, researching, analyzing, and merging sound resources and instruments from both national and foreign genres, specifically the "albazo" (Ecuadorian) and jazz (a globally originated music born in New Orleans). The set objectives involve composing two fusion songs for a mixed ensemble format, delving into the musical characteristics of the chosen genres and their main influencers. Additionally, a formal analysis of the composition techniques of each style is undertaken, followed by the composition and explanation of the compositional process of the pieces. The methodology used follows Jan LaRue's approach, which outlines fundamental stages: background, observation, and evaluation. The results of this work encompass a theoretical foundation of the two styles used, achieved through formal analysis and subsequent adaptation to function as a fusion. Furthermore, there is a detailed account of the composition process. It is concluded that the fusion of "albazo" and jazz is feasible, as supported by the results tables. This work can serve those who intend to work with these two styles later, taking into account the ease and challenges they might encounter in the compositional process.

Author keywords: composition, analysis, fusion, jazz, albazo



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de contenido	4
Índice de figuras.....	6
Índice de tablas	7
Dedicatoria.....	9
Agradecimiento	10
Introducción.....	11
CAPÍTULO 1: Características sonoras y referentes.....	13
1.1 Descripción general.....	13
1.2 Características sonoras.....	13
1.2.1 Armonía	13
1.2.2 Melodía.....	15
1.2.3 Ritmo	17
1.3 Referentes	19
1.3.1 Principales compositores e intérpretes de jazz.....	19
1.3.2 Principales compositores e intérpretes del albazo.	20
CAPÍTULO 2: Análisis de técnicas de instrumentación y composición de cada estilo.	21
2.1 Análisis musical.....	21
2.1.1 Antecedentes.	22
2.1.2 Observación.....	22
2.1.3 Evaluación.....	22
2.2 Análisis de 3 obras de jazz a partir de la propuesta de análisis de Jan LaRue.....	22
2.2.1 So What- Miles Davis.....	23
2.2.2 Run for cover- Marcus Miller.	28
2.2.3 Inside Out- Chick Corea.	35
2.3 Análisis de tres obras de albazo según la propuesta de análisis de Jan LaRue.	44
2.3.1 El Albacito- Autor desconocido.	44
2.3.2 El pilahuín- Gerardo Arias.....	49
2.3.3 Como dice que no se goza- Ricardo Mendoza.	57
Capítulo 3: Estructuración de la forma e instrumentación y análisis SAMER de las obras....	63
3.1 Estructuración de la forma y e instrumentación (timbre) de cada obra.....	63

3.1.1	Estructuración de la forma	63
3.1.2	Estructuración de la Instrumentación.	64
3.2	Explicación del sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMER) de las obras.	65
3.2.1	Explicación SAMER de “Tu partida”	66
3.2.2	Explicación SAMER de “Amorcito corazón	86
3.3	Tablas de resultados.....	103
Conclusiones.....		116

Índice de figuras

Figura 1 <i>Standard de jazz “Four”</i>	14
Figura 2 <i>Acordes de séptima</i>	14
Figura 3 <i>Partitura de un albazo</i>	15
Figura 4 <i>Standard de jazz “Equinox”</i>	16
Figura 5 <i>Fórmulas de acompañamiento del albazo</i>	18
Figura 6 <i>Partitura de so what</i>	23
Figura 7 <i>Análisis melódico de “So what”</i>	27
Figura 8 <i>Ritmo de swing en la batería</i>	28
Figura 9 <i>Standard de Run for cover</i>	29
Figura 10 <i>Análisis armónico de la intro</i>	32
Figura 11 <i>Análisis armónico de las partes A y B</i>	32
Figura 12 <i>Análisis melódico de la obra</i>	33
Figura 13 <i>Ritmos de funk en la batería</i>	34
Figura 14 <i>Primera página del score de Inside Out</i>	36
Figura 15 <i>Segunda página del score de Inside Out</i>	37
Figura 16 <i>Tercera página del score de Inside Out</i>	38
Figura 17 <i>Análisis armónico de Inside Out parte A</i>	41
Figura 18 <i>Análisis armónico de Inside Out parte B</i>	42
Figura 19 <i>Análisis armónico de Inside Out parte C</i>	43
Figura 20 <i>Análisis armónico de Inside Out parte D</i>	43
Figura 21 <i>Primera página de “el albacito”</i>	45
Figura 22 <i>Segunda página de “el albacito”</i>	46
Figura 23 <i>Análisis armónico de “El albacito” parte A</i>	47
Figura 24 <i>Análisis armónico de “El albacito” parte B</i>	48
Figura 25 <i>Análisis melódico de “El albacito” parte A</i>	48
Figura 26 <i>Análisis melódico de “El albacito” parte B</i>	49
Figura 27 <i>Partitura de “El pilahuín”</i>	51
Figura 28 <i>Partitura de “El pilahuín”</i>	52
Figura 29 <i>Análisis melódico parte A de El pilahuín</i>	55
Figura 30 <i>Análisis melódico de El pilahuín</i>	56
Figura 31 <i>Transcripción a manera de “estándar” de “Como dice que no se goza”</i>	58
Figura 32 <i>Análisis armónico de “Como dice que no se goza”</i>	60
Figura 33 <i>Análisis melódico de “Como dice que no se goza”</i>	61

Índice de tablas

Tabla 1 <i>Análisis de la forma de so what</i>	24
Tabla 2 <i>Análisis de las dinámicas de so what</i>	25
Tabla 3 <i>Análisis de las texturas de so what</i>	26
Tabla 4 <i>Análisis de la forma de Run for cover</i>	30
Tabla 5 <i>Análisis de las dinámicas de Run for cover</i>	31
Tabla 6 <i>Análisis de la textura de run for cover</i>	31
Tabla 7 <i>Análisis de la forma de Inside Out</i>	39
Tabla 8 <i>Análisis de las dinámicas de Inside Out</i>	40
Tabla 9 <i>Análisis de la textura de Inside Out</i>	40
Tabla 10 <i>Análisis de la forma de El albacito</i>	46
Tabla 11 <i>Análisis de la forma de El pilahuín</i>	53
Tabla 12 <i>Análisis de la armonía de El pilahuín</i>	54
Tabla 13 <i>Análisis de la forma de cómo dice que no se goza</i>	59
Tabla 14 <i>Estructuración de la forma de “Tu partida”</i>	63
Tabla 15 <i>Estructuración de la forma de “Amorcito corazón”</i>	64
Tabla 16 <i>Análisis comparativo de la Forma obras de jazz</i>	103
Tabla 17 <i>Análisis comparativo de la FORMA “Tu partida”</i>	103
Tabla 18 <i>Análisis comparativo de la FORMA “Amorcito corazón”</i>	104
Tabla 19 <i>Análisis comparativo de la FORMA obras ecuatorianas</i>	104
Tabla 20 <i>Análisis comparativo de la FORMA Tu partida</i>	105
Tabla 21 <i>Análisis comparativo de la FORMA Amorcito corazón</i>	105
Tabla 22 <i>Resumen de resultados porcentuales</i>	106
Tabla 23 <i>Análisis comparativo de la instrumentación Jazz</i>	106
Tabla 24 <i>Análisis comparativo de la instrumentación Tu partida</i>	107
Tabla 25 <i>Análisis comparativo de la instrumentación Amorcito corazón</i>	107
Tabla 26 <i>Análisis comparativo de la instrumentación obras ecuatorianas y originales timbre</i>	108
Tabla 27 <i>Análisis comparativo de la instrumentación Tu partida (timbre)</i>	108
Tabla 28 <i>Análisis comparativo de la instrumentación Amorcito corazón (timbre)</i>	109
Tabla 29 <i>Resumen de resultados porcentuales</i>	109
Tabla 30 <i>Análisis comparativo de RITMO obras de Jazz</i>	109
Tabla 31 <i>Análisis comparativo de RITMO Tu partida</i>	110
Tabla 32 <i>Análisis comparativo de RITMO Amorcito corazón</i>	110
Tabla 33 <i>Análisis comparativo de RITMO albazos referentes</i>	110
Tabla 34 <i>Análisis comparativo de RITMO Tu partida</i>	111
Tabla 35 <i>Análisis comparativo de RITMO Amorcito corazón</i>	111

Tabla 36 <i>Resumen de resultados porcentuales RITMO</i>	111
Tabla 37 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras de Jazz</i>	112
Tabla 38 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA Tu partida</i>	112
Tabla 39 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA Amorcito corazón</i>	113
Tabla 40 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras ecuatorianas</i>	113
Tabla 41 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA, Tu partida</i>	114
Tabla 42 <i>Análisis comparativo de la ARMONÍA, Amorcito corazón</i>	114
Tabla 43 <i>Resumen de resultados porcentuales Armonía</i>	115

Dedicatoria

Este trabajo se lo dedico a mis padres, a mi hermana Mónica, a mi hermano Jorge y a mis sobrinos, ya que ellos son mi motor y mi fuerza.

También se lo dedico a mis alumnos, alumnas y personas que en algún momento deseen usar este trabajo como referencia para sus proyectos.

Agradecimiento

Agradezco primeramente a Dios y a mis padres Jorge y Marcia, por ser mi apoyo e impulso en todos estos años de preparación académica.

También agradezco a mis profesores que me ayudaron en mi formación profesional y cada uno con sus conocimientos aportaron en mi desarrollo individual.

También agradezco a mi tutor Jorge Ortega por sus aportes en el desarrollo de este trabajo y a José Urgilés quien fue una persona muy importante en la guía del mismo.

Introducción

El jazz fusión es una corriente musical que se da a partir de la experimentación que empiezan a usar los compositores de jazz en la década de los 60's. En realidad, el jazz fue una constante evolución, ya que para su formación desde sus inicios debió involucrarse con géneros como el rag time o el blues, posteriormente en la década de 1970 evolucionó y surgieron estilos que consolidaron al jazz, como el swing, el be bop, post bop, free jazz, entre otros. Existe un precedente del free jazz, una fusión del jazz con ritmos pan-africanista con una serie de experiencias de fusión con músicas folclóricas de África y Asia.

Luego de esto, compositores como Miles Davis, empezarían a buscar sonoridades diferentes y usar recursos e instrumentación de otros estilos (particularmente del rock) y de aquí algunos de sus discípulos empezarían a explorar aún más esta fusión entre 1970 y 1980. Chick Corea, por ejemplo, empezó a fusionar el jazz con estilos como el rock, de esta manera el jazz dejó su identidad de swing en el pasado y se enriqueció aún más fusionándose con otros estilos y sonoridades desde su gran salto de su carrera en 1972.

En la música ecuatoriana, el albazo es uno de los ritmos o danzas mestizas más escuchadas y ejecutadas, sobre todo en la población indígena y mestiza del país. Es un género con un aire festivo, generalmente de forma bipartita y construido sobre la tonalidad menor. Está presente en varios aspectos de la vida social del pueblo ecuatoriano: fiestas familiares, fiestas populares, concursos para banda de pueblo, entre otros formatos musicales de cada región. Es parte del día a día de muchos ecuatorianos, sin embargo, lamentablemente no se encuentran muchos registros escritos de este estilo y tampoco hay suficientes antecedentes del mismo fusionado con el jazz.

El objeto de estudio es la composición de dos temas de fusión, fusionar algunas de las principales características de estos dos estilos, buscando un equilibrio que permita encontrar un punto medio que favorezca en un aspecto estético y de aprendizaje técnico compositivo, para que futuros estudiantes encuentren una referencia de cómo manejar dos estilos totalmente diversos en sus estructuras compositivas.

La metodología que se utilizó en este trabajo es la que propuso Jan Larue, ya que, este permite disgregar los elementos fundamentales de los referentes como compositores, composiciones, armonía y ritmo. Por otro lado, respecto a la composición estos mismos elementos se clasificaron de acuerdo a su pertinencia y fueron colocados de forma estructurada para que no haya una sobre carga armónica, melódica o rítmica, sino un equilibrio en conjunción de estos componentes musicales.

También se ejecutó un análisis detallado de seis obras de los referentes de estos dos estilos, lo que facilita su entendimiento y por ende su desglose para usar sus elementos en las

composiciones originales. Además, se encuentra una explicación detallada compás por compás de las obras originales, facilitando el entendimiento y análisis respectivo.

Posteriormente, se muestran las tablas de resultados, las cuales evidencian estadísticamente la funcionalidad y el porcentaje de predominancia o igualdad de los dos estilos fusionados. Al encontrar un método matemático de composición, podemos hallar el equilibrio con mayor facilidad, demostrando el objetivo planteado. Se concluye que el jazz con el albazo son ritmos que sí se pueden combinar y se obtienen resultados interesantes, ya que podemos encontrar elementos en común que hacen que funcionen juntos y los elementos diversos generan la originalidad, color y funcionamiento de la obra, mediante un equilibrio porcentual.

La tesis se ha dividido en 3 capítulos que se detallan a continuación:

Capítulo 1: En este capítulo se estudian los principales elementos de la música como son: armonía, melodía y ritmo. También se realiza un breve estudio de los referentes, cuyos trabajos compositivos e interpretativos servirán como inspiración para el desarrollo del trabajo.

Capítulo 2: En este capítulo se plantea la metodología a utilizarse de forma detallada y posteriormente se toman 6 obras como referencia (3 de cada estilo) y se efectúa su análisis de forma detallada, para ir descubriendo como fueron planteadas, realizadas y ejecutadas.

Capítulo 3: Finalmente, en el último capítulo se recolectan los elementos más llamativos de los análisis previamente realizados y se observa su compatibilidad entre los dos estilos para proponer la forma e instrumentación. Luego de esto, se procede a componer las dos obras usando los recursos de sonido, armonía, melodía y ritmo. Se adjuntan como anexos los análisis de las composiciones propias del autor y las tablas de resultados.

CAPÍTULO 1: Características sonoras y referentes

1.1 Descripción general

La composición es solo una más de las extensas ramas que abarca la música. En este proceso, el autor deja desplegar en su obra todo el conocimiento previo adquirido para llegar a ese resultado. El proceso de ellas, requiere de conocer el funcionamiento correcto de los diferentes elementos fundamentales de la música, sus particularidades y características sonoras, de acuerdo al estilo que se maneja, que en este caso serán el jazz y el albazo.

1.2 Características sonoras

Características sonoras se entiende al conjunto de elementos provistos del estudio, investigación y manejo científico, a través de los tratados o exploraciones experimentales, que permiten que una obra pueda considerarse música. Los parámetros particulares de cada cultura y los conceptos de armonía, melodía y ritmo, que se manejen dentro de las mismas, dependen de varios factores entre ellos: búsqueda del virtuosismo musical en toda su extensión a través del estudio formal de la música o como en ciertas culturas en donde la música es parte de cosmovisión humana.

1.2.1 Armonía

“Este vocablo tiene en música diversas acepciones. En la más importante, la armonía es la parte de la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos.” (Zamacois, 1997)

Como menciona Zamacois, la armonía es la simultaneidad de los sonidos, visto desde un punto técnico musical, puesto que los acordes deberán obedecer diferentes estructuras basadas en triadas superpuestas, para definir cada función y una nomenclatura específica.

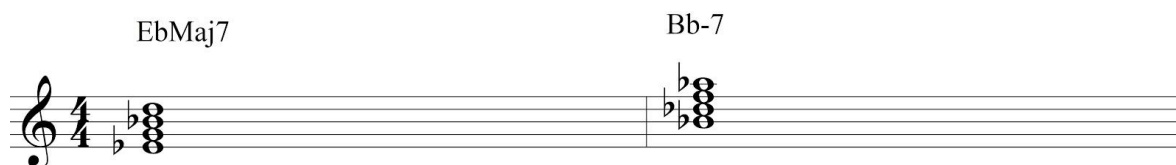
Los acordes tienen varias clasificaciones como los acordes mayores, menores, sustituidos, omitidos, alterados, disminuidos, semidisminuidos, etc. Se derivan de dos clasificaciones importantes que son los acordes de triadas o perfectos y los acordes de cuatriadas o de séptima. Para este estudio es especialmente importante conocer los acordes de séptima puesto que es uno de los elementos más utilizados en el jazz.

Según Korsakov (1997) , en su libro “Tratado práctico de armonía” nos da a entender que un acorde de séptima es una cuatriada, formada por un acorde perfecto de 3 sonidos y aumentado un sonido más, puede ser considerado como un acorde compuesto por dos acordes de triada. En el jazz hay acordes conformados por más de 4 notas.

Figura 1*Standard de jazz "Four"*

Nota. Fuente: Jazz Real Book I, página 161

En este estándar de jazz compuesto por Miles Davis, todos los acordes usan una séptima en su estructura, esto quiere decir que todos los acordes están compuestos mínimo de 4 notas. Por ejemplo, los dos primeros acordes que son EbMaj7 y Bb-7, se construyen de la siguiente manera:

Figura 2*Acordes de séptima*

Por parte del albazo, desde la música popular ecuatoriana, la armonía es mucho más sencilla y se limita generalmente a acordes conformados por tres sonidos, denominados como triada. En el siguiente ejemplo se puede observar esta característica

Figura 3

Partitura de un albazo

Triste me voy
Albazo

Héctor Abarca
Adaptación: Luis A. Granja

[A]
Tris-te me voy sin tu ca-ri-ño

[B]
sin tu ca-ri-ño mi dul-cea-mor Tris-te me

[C]
Por-qué me de-jas por qué tea-le-jas sie-res mi

vi-da mia-do-ra-ción Por-qué me mia-do-ra-ción.

[A] y viene Si com-prendie-ras cuán-to te quie-ro que so-lo vi-vo pa-ra tua-mor Por-qué me ción. Fine

Nota. Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana, página 51

En esta partitura se puede observar que, un gran porcentaje de acordes presentes en la obra son estructuras de triada, con excepción de la dominante que aparece con la séptima menor para su función resolutive. Esta es la característica armónica que predomina en la mayoría de albazos, además de contar con pentafonías que predominan el discurso melódico de estas danzas, junto con las triadas, resultan el color característico de este estilo musical.

Un acorde en una analogía, es la columna vertebral sonora, y sobre esta se moverá la melodía. La armonía y las tensiones sonoras que se presentan en cada uno de los grados dentro de su funcionalidad jerárquica, tienen un papel importantísimo en esta obra, por ser el recurso principal que servirá para identificar y resaltar las características de los estilos estudiados.

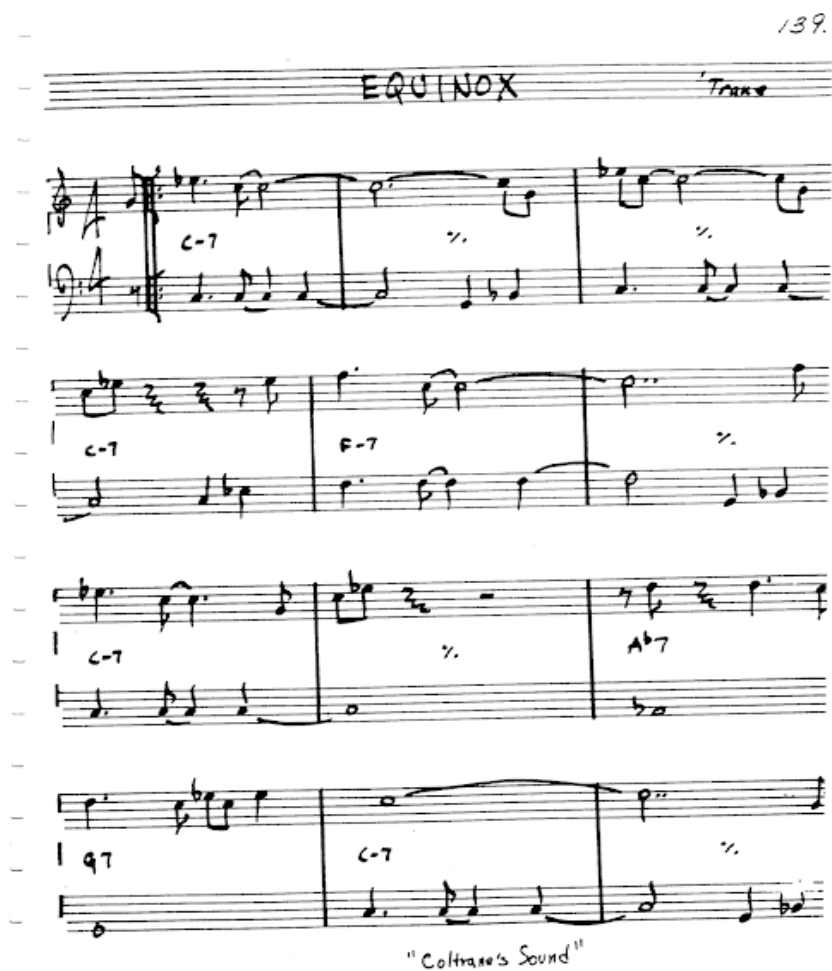
1.2.2 Melodía

La melodía es el elemento de la música que por lo general resalta sobre los otros materiales musicales, puesto que esta, casi siempre es la razón de ser de la obra, su esencia misma, ya que generalmente la melodía es la encargada de transmitir la idea musical fundamental. Por

ejemplo, la obra *Equinox* de John Coltrane, es fundamentalmente conocida en el mundo del jazz, por su pegadiza melodía, siendo el recurso musical de más fácil memorización y reconocimiento para el oído humano.

Figura 4

Standard de jazz "Equinox"



Nota. Fuente: Jazz Real Book I, página 139

La melodía está construida con notas y silencios y se fundamenta con base a la escala sobre la que se construye. Dentro de la composición, se trabaja la altura e intensidad de los sonidos, que deben guardar relación con la armonía, partiendo a su vez de una célula melódica y motivos. Derivando de estas ideas mínimas, se construyen las semifrases y frases musicales, las cuales serán el elemento que tenga relevancia tanto en la composición como en el análisis, ya que tendrá el título y función de unidad mínima melódica.

“Una frase es un pensamiento musical sustancial que generalmente termina con una cadencia (...). Una frase presenta un pensamiento musical completo (aunque a veces dependiente).” (Benward, B y Saker, M, 2008).

En este trabajo es importante hacer un correcto análisis de la melodía, para que esta no interfiera con la armonía y se produzcan sonidos que no sean intencionados. Puesto que, tanto la armonía como la melodía, deben obedecer a una tonalidad o modalidad compositiva que a su vez esté ligadas al estilo particular que se esté tratando.

Según Herrera (1990), las notas se clasifican en principales y secundarias, donde las principales serán las notas que están estrictamente ligadas a la disposición del acorde (armonía) y las secundarias, conocidas como notas de aproximación y que no están estrictamente ligadas a la armonía de la obra.

Las notas que conforman la melodía, a diferencia de las que conforman la armonía, están distribuidas horizontalmente en la partitura, a diferencia de las acordales, que se distribuyen verticalmente en la partitura. Sin embargo, es importante resaltar que de todas formas una melodía puede ser parte de discursos armónicos en forma de bloques sonoros.

1.2.3 Ritmo

El ritmo es el elemento de la música que hace posible el movimiento combinado o independiente de los sonidos y silencios a través del tiempo.

Para que esto ocurra deben intervenir muchos elementos, siendo los más importantes: compás, pulso y acentos.

“El conjunto de los valores, notas o silencios, que estén comprendidos entre dos líneas divisorias, forma un compás.” (Danhauser, 1983).

El pulso es entonces el número de notas que habrá en cada compás y los acentos representarán la intensidad de cada pulso.

“Al igual que en la poesía, en la música el acento es determinante de un ritmo concreto” (Roncero, 2013).

De esta manera se puede afirmar que, tanto en la poesía como en la música, los acentos son importantes, además de darnos uno de los detalles más importantes, en cuanto a estilo, género e impronta compositiva en los discursos musicales.

En el primer caso porque determinan la intensidad con la cual las palabras van a ser expresadas; y en el segundo caso porque en el análisis del swing (jazz) y el estilo popular del acompañamiento rítmico del albazo, los acentos juegan un papel importante en la esencia del ritmo y estilo.

El swing es un elemento fundamental, pero no siempre está presente, ya que existe demasiada libertad para los compositores, sobre todo a partir de las nuevas eras del jazz fusion o cool jazz.

En el jazz los compases no son un factor determinante y varían demasiado, solo analizando el álbum *Inside Out* de Chick Corea, se pueden encontrar varias composiciones en distintos compases. Como, por ejemplo:

Inside Out (4/4), (6/4); *Make a wish* (3/4), (5/4) y (6/4); *Stretch it* (12/8), (9/8) y (4/4), etc. (Corea, 1991)

El albaño es más estricto en el sentido rítmico y tipo de compás, ya que, al ser una danza indígena, la mayoría de sus composiciones están construidas sobre 6/8, sobre el cual se han propuesto fórmulas rítmicas para el mismo.

Figura 5

Fórmulas de acompañamiento del albaño



Nota. Fuente: Nuestro Ecuador en notas

En cuanto a lo expresado en los párrafos anterior, es importante aclarar que, el ritmo es el elemento musical que actúa como el transporte de las notas, acordes o silencios distribuidos en el tiempo de duración de una obra musical y es el factor fundamental para entender el movimiento que conllevan los diferentes estilos musicales.

1.3 Referentes

Los referentes son los solistas, dúos, tríos o bandas de quienes sus trabajos compositivos e interpretativos sirven como guías para el desarrollo de esta obra. Su legado musical es un gran aporte dentro de su cultura respectiva y por ello, es importante conocer su influencia y aportes a la música.

1.3.1 Principales compositores e intérpretes de jazz.

El jazz es una corriente musical sumamente extensa y globalizada, por lo que es importante escoger compositores influyentes y analizar algunos de los aportes importantes de su obra, y como su proceso creativo ha servido de influencia para los nuevos intérpretes y compositores dentro del jazz.

Los referentes son Miles Davis, Marcus Miller y Chick Corea.

Miles Davis nació en Illinois en 1926, y a lo largo de su vida construyó una carrera innovadora, cambiante y combinada. Estuvo influenciado por el bebop, pero uno de los géneros que más lo caracterizaron fue el *new jazz* y el *cool jazz*. Ha sido guía de muchos músicos como John Coltrane, Marcus Miller, Chick Corea entre otros. Es uno de los músicos más aclamados en el mundo del jazz y su obra es gigantesca (Punchlines, 2018). A lo largo de toda su obra musical Miles destacó por su virtuosismo y la búsqueda de su propio sonido en sus solos, además de que algunas de sus obras constan dentro del Real Book.

Por su parte, Marcus Miller es un bajista y clarinetista estadounidense, siendo uno de los bajistas más influyentes dentro del jazz y el funk. Ha participado en innumerables festivales de jazz y ha colaborado con otros músicos, incluso tiene su propia firma de bajos eléctricos en la marca Fender. Su obra musical en el bajo eléctrico demuestra, entre otras habilidades, su técnica pulcra de slap. Cabe recalcar que Miller incluso llegó a componer para Miles Davis, y uno de los temas más conocidos es el titulado *tutu* el cual, tanto Miles como Miller lo han interpretado en varias ocasiones.

Por otro lado, Chick Corea fue un músico, compositor y pianista, con una trayectoria muy larga, durante toda su vida buscó crear e innovar dentro del jazz y sus subcorrientes. Formó muchos tipos de ensambles, uno de los más destacados fue la *Elektric Band*, en donde sus discos fusionan el jazz con otros estilos como el funk, rock, post bop, entre otros. Al igual que Miles Davis, algunas de sus obras se encuentran en el Real Book.

Todos ellos comparten una característica en común y es su capacidad de innovación y la búsqueda de nuevos sonidos y nuevas músicas. Por esta razón, han servido de influencia en cada una de las nuevas corrientes de compositores e intérpretes.

1.3.2 Principales compositores e intérpretes del albazo.

El albazo es uno de los géneros de música popular ecuatoriana más representativo, sin embargo, no hay músicos o intérpretes que se dediquen en su totalidad a este estilo, ya que la mayoría de artistas de música ecuatoriana son multifacéticos y se desempeñan dentro de muchos otros estilos autóctonos adicionales al albazo; tales como el yaraví, pasillo, sanjuanitos, tonadas, etc.

Es por esto que los intérpretes considerados para este trabajo, no se dedican solamente a la interpretación del género previamente mencionado, sino a la música ecuatoriana en general. A pesar de ello, su forma de expresión artística nacionalista será el factor más representativo al momento de analizarlos.

Existen muchos intérpretes que podrían ser tomados como referentes, sin embargo, se analizará a tres agrupaciones que son algunas de las más importantes y de quienes se puede encontrar participaciones dentro del albazo.

“Los brillantes fueron un trío de música popular constituido por Olga Gutiérrez, Homero Hidrobo y Héctor Jaramillo. Tuvieron una trayectoria tanto nacional como internacional, y ganaron varios premios internacionales, entre ellos la “Palma de Oro” en Hollywood. Fue un trío muy apreciado por su alta calidad arreglística e interpretativa dentro de muchos estilos de música popular ecuatoriana.” (Guerrero, 2001)

Dentro del repertorio variado de estos artistas se pueden encontrar interpretaciones de pasillos, danzantes, yaravíes, sanjuanitos, fox incaicos y por supuesto el albazo, entre otros. Además de la música popular ecuatoriana, también fueron destacados intérpretes de otros estilos como el bolero o el vals, siempre dejando una huella imborrable de calidad en sus arreglos vocales y una magistral ejecución del requinto de quien se menciona como uno de los más reconocidos requintistas ecuatorianos, el maestro Homero Hidrobo.

El dúo Benítez y Valencia es otro de los referentes importantes dentro del estilo del albazo. Este dúo es uno de los más representativos, y de quienes las canciones que han interpretado, por su estilo altamente expresivo, han dejado un legado extenso y memorable en el pentagrama musical ecuatoriano.

“(…) Luis Alberto Valencia Córdoba y Gonzalo Benítez Gómez, (...) técnicamente y por ende expresivamente han sido quienes mejor han sabido representar la música popular ecuatoriana” (Guerrero, 2001)

El dúo ambateño de los hermanos Miño Naranjo es el tercer referente en esta lista, quienes han destacado a nivel nacional e internacional, han grabado innumerables canciones y colaborado con otros artistas.

“Constituido en Quito por los hermanos Luis Eduardo y Héctor Danilo (...), viajaron en varias ocasiones a países americanos y de ultramar (...) En 1989 ganaron la OTI-Ecuador” (Guerrero, 2001)

La calidad expresiva e interpretativa de estos referentes, será un elemento importante que deberá considerarse al momento de las composiciones y por supuesto al momento de la ejecución.

CAPÍTULO 2: Análisis de técnicas de instrumentación y composición de cada estilo.

2.1 Análisis musical.

Antes de empezar a realizar la composición es importante analizar los elementos musicales así como, los compositores que participaron en este recurso con su obras. En este caso particular, se utilizará el postulado de Jan LaRue respecto del análisis musical.

LaRue en su libro *Guidelines for style analysis*, propone lo siguiente:

“Si en el mejor de los casos, el análisis solo puede llevar a cabo una parte de la tarea referida a la composición musical, es lógico que tratemos de hallar una compensación construyendo un plan, lo más perfecto posible, que nos permita penetrar aquellas partes más oscuras de la pieza, sus posibles resquicios y recovecos, estudiando cada elemento musical desde varias perspectivas, hasta lograr abarcar todas las dimensiones” (LaRue, 1989)

Para lograr “abarcar todas las dimensiones” en su análisis, LaRue propone un esquema con los estadios fundamentales que son: Antecedentes, Observación y Evaluación. Sobre estos se irán construyendo los demás recursos del análisis musical, por lo tanto, es un enfoque que va desde lo general a lo particular.

2.1.1 Antecedentes.

El contexto histórico siempre es importante porque permite entender la realidad del espacio temporal, en el que se construye un pensamiento, teoría o un proceso compositivo, la mayoría de estos antecedentes técnico musicales ya fueron analizados en el capítulo 1.

“El primer paso para abordar el análisis estilístico corresponde a los antecedentes: sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia” (LaRue, 1989)

2.1.2 Observación.

La observación se constituye de varios elementos cómo:

1. Las tres dimensiones: grande (movimiento, obra y grupo de obras), mediana (periodo, párrafo, sección y parte) y pequeña (frases, semifrases, motivos).
2. Los cuatro elementos contributivos SAMER: sonido, armonía, melodía y ritmo.
3. El quinto elemento es el crecimiento, el cual se basa en los elementos contributivos y además combina fuentes de movimiento y fuentes de forma.

2.1.3 Evaluación.

Es un conjunto de valoraciones tanto objetivas como subjetivas que giran en torno a las ideas planteadas por el autor.

2.2 Análisis de 3 obras de jazz a partir de la propuesta de análisis de Jan LaRue.

Cabe recalcar que respecto al primer elemento propuesto por La Rue “dimensión”, todas las obras, tanto las analizadas, como las compuestas, tienen una dimensión mediana y pequeña.

Las obras de jazz escogidas para el análisis son:

So what – Miles Davis (1959, album *Kind of Blue*)

Run for cover- Marcus Miller (1981, album *Voyeur* de Dave Sanborn)

Inside Out - Chick Corea (1991, album *Inside Out*)

2.2.1 So What- Miles Davis.

La guía de audio será la grabación original presente en el disco *Kind of blue*, y el estándar está extraído del real book tomo 1, standard No. 399.

Figura 6

Partitura de so what

(MOD. SLOW)

SO WHAT

399. - MILES DAVIS

(BASS LINE BVA)

D-7 (DORIAN)

1.

2.

(DOR.)

D.S. al fine

SOLOS ON ENTIRE FORM:

D-7 / 16 Eb-7 / 8 D-7 / 8

412/512

Nota. Fuente: Real Book pg. 412.

Análisis de la forma de So what.

Cuando LaRue propone en el primer estadio de análisis musical las dimensiones de una obra, hace referencia a lo que se conoce como forma musical. Para empezar a describir la forma

de las obras de jazz, es importante recalcar que estas composiciones usualmente estaban basadas en un standard o forma, es decir, una o dos páginas que usualmente contienen el cifrado armónico y las melodías de la composición, lo cual sirve como guía para interpretarla y posteriormente pasar a una sección de solos que usa esta forma, que en la mayoría de veces, vuelve a repetirse el standard al finalizar los solos. Esto queda en evidencia con el análisis mostrado a continuación:

Tabla 1

Análisis de la forma de so what

PARTES:	Introducción	Exposición	Solos (Trompeta, saxo 1, saxo 2, piano)	Re exposición	Coda
DURACIÓN EN MINUTOS DE ACUERDO A LA GRABACIÓN:	0:00- 0:33	0:34-1:32	Trompeta : 1:33-3:25 Saxo 1: 3:26- 5:15 Saxo 2: 5:16-7:05 Piano: 7:06- 8:02	8:03- 8:56	8:57-9:23
FORMA Y NÚMERO DE COMPASES:	Introducción libre, aproximadamente 8 compases (com).	A (16 com) B (8 com) A' (8 com)	Trompeta : A-B-A' 2 vueltas (64 com) Saxo 1: A-B-A'. 2 vueltas (64 com) Saxo 2: A-B-A'. 2 vueltas (64 com) Piano:	A (16 com) B (8 com) A' (8 com)	Aproximadamente 15 compases en fade out.

A-B-A'.

Una vuelta

(32 com)

Análisis del sonido de *So what*.

Según LaRue (1989), "Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos:

1. Timbre
2. Dinámicas
3. Textura y trama

Timbre

El timbre se refiere a los colores que escoge el compositor para sus obras, estos colores están representados por los timbres de los instrumentos o de las voces manejadas en dicha obra.

En el caso de *So What*, los timbres escogidos son los siguientes:

- Instrumentos de cuerda: piano y contrabajo.
- Instrumentos de viento: trompeta y saxofón.
- Instrumentos de percusión: batería acústica.

Dinámicas.

Hace referencia a la intensidad del sonido y está representado por símbolos como:

f: forte; mf: mezzoforte; p: piano; mp: mezzopiano; etc.

Para el análisis de las dinámicas se realizará una tabla basada en la forma de la obra.

Tabla 2

Análisis de las dinámicas de so what

PARTE:	Introducción	Exposición	4 Solos (Trompeta, Re saxo 1, saxo 2, exposición piano)	Coda
--------	--------------	------------	---	------

Dinámicas	P	Cresc de mp a mf	1er solo trompeta: f 2do solo saxo 1: f 3er solo saxo 2: cresc de mf a f 4to solo piano: mf	mp	Dim de mp a ppp.
------------------	---	------------------	--	----	------------------

Textura.

Según LaRue (1989):

“En el transcurso de la historia de la música han surgido y sobrevivido tipos muy diferenciados de tejidos musicales. resultado de logrados convencionalismos de la extensión textural:

- 1.- Homofónico, homorítmico, en acordes.
- 2.- Polifónico, contrapuntístico, fugado.
- 3.- Polaridad melodía bajo
- 4.- Melodía más acompañamiento.
- 5.- Texturas especializadas por secciones.

Tabla 3

Análisis de las texturas de so what

PARTE:	Introducción	Exposición	4	Solos	Re	Coda
			(Trompeta, saxo 1, saxo 2, piano)			
Texturas	Homofónica	Homofónica	Polaridad bajo, acompañamiento.	melodía más	Homofónica	Homofónica

Análisis de la armonía de *So what*.

So what llegó a ser una revolución en el mundo del jazz, ya que, si se compara su estructura armónica con una obra del bebop de años anteriores, se evidencia que en estas obras existían una cantidad vasta de acordes, a veces incluso dos acordes por compás, en cambio en esta obra solo existen dos acordes en total. En la misma que se evidencia el uso modal como característica sonora en todos los elementos funcionales de la obra, en este caso particular en la parte A y A' usa la escala dórica de D, lo que significa que el centro modal será la nota

D y su relativa tonal será C mayor (C Ionian), ya que tiene las alteraciones de la armadura de CM.

Posteriormente, en la parte B pasa a la escala dórica de Eb, es decir, sube medio tono y su relativa tonal será Db mayor (Db Ionian), ya que tiene las alteraciones de la armadura de DbM.

Análisis de la melodía de *So what*.

La melodía principal de esta obra se encuentra en el contrabajo, lo cual también fue una innovación para la época, ya que usualmente la melodía principal era interpretada por instrumentos con rangos sonoros más agudos, además se interpreta la melodía en base a la corchea swing. Es necesario acotar que la línea del bajo no fue escrita, sino, que fue una furtividad del momento de grabación por el contrabajista Paul Chambers.

Figura 7

Análisis melódico de “So what

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "So What" by Miles Davis. The score is written on three staves. The title "SO WHAT" is written in large, bold letters at the top. To the right of the title, it says "399. - MILES DAVIS". The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The second staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The third staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The score is annotated with various melodic features:

- Salto de quinta** (Leap of fifth): A red arrow points to a leap in the first staff.
- Melodía a grado conjunto** (Melody by step): An orange arrow points to a stepwise melody in the first staff.
- Nota escapada** (Escaped note): A blue arrow points to a note in the second staff.
- Bordadura** (Ornament): A green arrow points to a note in the first staff.
- Cambiata** (Cambiata): A blue arrow points to a note in the first staff.
- Misma melodía medio tono arriba** (Same melody half tone up): A green arrow points to a note in the third staff.

Análisis del ritmo de *So what*.

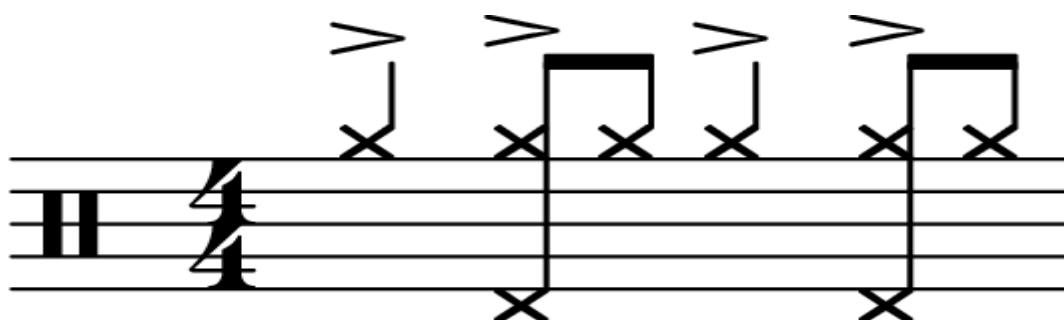
La obra está interpretada en torno a la corchea swing, lo que significa que dos corcheas son igual a un tresillo de corcheas con la nota intermedia en silencio.

El ritmo generalmente se encuentra evidente en los instrumentos percusivos, en este caso en la batería, sin embargo, la característica de corchea swing se aplica en todos los instrumentos.

Se encuentra en un compás de 4/4 y el ritmo usado en la batería es el de swing, el cual tiene la particularidad de ser marcado con el platillo ride y en el hi hat siempre se marcan los tiempos 2 y 4, y de vez en cuando, con algunos fills en los toms y caja que le dan movimiento al ritmo.

Figura 8

Ritmo de swing en la batería



Nota. Fuente: tomado del sitio web "la batería en el jazz"

Evaluación.

So what es una obra que empezó a dar apertura al jazz hacia un nuevo mundo, en el que no precisamente se buscaba una complejidad en su estructura. Según el análisis realizado, se puede afirmar que tiene características armónicas, melódicas y rítmicas relativamente sencillas, donde el lado más virtuoso y explosivo de la obra se da en los solos. Al tener un solo acorde (el segundo es una modulación del primero) deja la libertad para que los instrumentos tanto armónicos como melódicos, mediante fills o adornos como: escalas, arpeggios, acercamientos, riffs entre otros, puedan explorar sonoridades nuevas y libres, solamente teniendo como referencia el centro modal de D y Eb dórico.

2.2.2 *Run for cover- Marcus Miller.*

La guía de estudio de esta obra será la versión presente en el álbum en vivo *Straight to the heart* del año 1986. Si bien es cierto esta obra se encuentra en el álbum *Voyeur* 1981, la versión en vivo es la estructura que ejecutan tanto Miller como Sanborn en sus conciertos, por lo tanto, al ser la más apropiada para el análisis, es la que se usa en el mismo.

El estándar pertenece a la compañía Universal.

Figura 9

Standard de Run for cover

1. Run For Cover

By Marcus Miller

PLAY 4 CHORUSES (♩ = 100)

INTRO E-7 chords on repeat only F#-7/B E-7 B7+4 E-7 F#-7/B E-7 F7/B

E-7 Bass line both times

Bass vamp

E-7

E-7

E-7

E-7

A-7

[A] E-7 A-7/D

[B] CA A-7

[C] E-7 A-7/D E-7

SOLOS (Play 4 times)

E-7 (B7+9) E-7 (B7+9)

E-7 E-7

CA A-7 E-7 CA A-7 F#-7/B B7+9

E-7 A-7/D B7+9 E-7

END

Copyright © 1981 Sunset Burgandy, Inc.
All rights controlled and administered by Universal - MCA Music Publishing, A Division of Universal Studios, Inc.
All Rights Reserved Used by Permission

1

Nota. Fuente: Universal.

Análisis de la forma de *Run for cover*.

Tabla 4

Análisis de la forma de *Run for cover*

Partes	Introducción	Puente	Exposición	Solos Bajo y Saxo	Puente 2	2do Solo saxo	Coda
Duración en la grabación en vivo en minutos.	0:00-1:33	1:34-1:51	1:52-2:45	Bajo: 2:46-3:39 Saxo: 3:40-4:31	4:32-5:07	5:08-5:59	6:00-6:19
Forma y número de compases.	Intro en Em con inflexiones hacia el segundo grado. Forma de intro x5 40 (com)	Vamp del bajo en Em. 8 (com)	A (8 com) B (8 com) A (8 com)	Bajo: Solo con la estructura de la intro repetida x3 veces. 24 (com) Saxo: Con la estructura de la intro repetida 2 veces y B. 24 (com)	A (8 com) B (8 com)	Estructura de la intro x3. 24 com	A'

Análisis del sonido de *Run for cover*.

Timbre.

Los timbres utilizados en esta canción son los siguientes:

- Instrumentos de viento: saxofón

- Instrumentos electrófono de cuerda: bajo eléctrico, guitarra eléctrica.
- Instrumentos de cuerda: arpa
- Instrumento electrófono: sintetizador
- Instrumentos de percusión: batería

Dinámicas.

Tabla 5

Análisis de las dinámicas de Run for cover

Partes	Introducción	Puente	Exposición	Solos Bajo y Saxo	Puente 2	2do Solo saxo	Coda
Dinámicas	p 16 (com) mp 24 (com)	Mf	F	Bajo: mf Saxo: f	F	F	ff a mf

Textura.

Tabla 6

Análisis de la textura de run for cover

Parte s	Introducci ón	Puent e	Exposici ón	Solos Bajo y Saxo	Pue n-te 2	2do Solo saxo	Coda
Textu ra	Melodía (bajo) más acompañamiento.	Homof ónica	Polifónica	Melodía más acompañamiento	Polif ónica	Melodía más acompañamiento	Homofónica

Análisis de la armonía de Run for cover.

Run for cover usa una armonía tonal en la que destacan los acordes con extensiones que enriquecen la sonoridad armónica.

Primeramente, se realizará el análisis armónico de la intro, que también es usada para ciertas secciones de los solos de bajo y saxo, dichas secciones están especificadas en la forma.

Glosario:

- Cad: cadencia.

- Emn: escala menor natural.
- Ema: escala menor armónica.

Figura 10*Análisis armónico de la intro*

Análisis armónico de las partes A y B:

Figura 11*Análisis armónico de las partes A y B*

En la parte B hacia el final cuando va a resolver se encontró la tradicional cadencia del jazz II-V-I.

Análisis de la melodía de *Run for cover*.

Figura 12

Análisis melódico de la obra

1. Run For Cover
By Marcus Miller

PLAY 4 CHORUSES (♩ = 100)

INTRO E-7 chords on repeat only F#-7/B E-7 B7+4 E-7 F#-7/B E-7 F7/B

E-7 Bass line both times Salto de 8va

Bass vamp E-7

Bordadura B CA

Grado conjunto descendente

Nota de paso Retardo A-7/D

De paso Retardo

Grado conjunto ascendente

Notas extrañas A-7

F#-7/B B7+9

De paso

Notas extrañas

Grado conjunto ascendente

Análisis del ritmo de *Run for cover*.

Esta obra está compuesta en la métrica de 4/4 y el ritmo sobre el cuál se mueve es fundamentalmente el funk; este ritmo a su vez, es parte de varias obras de jazz fusión interpretadas por el mismo Marcus Miller, es su estilo predilecto.

A continuación, se muestran algunos de los patrones de funk comúnmente utilizados en la batería, el ritmo usado en este tema es semejante al segundo ejemplo de la imagen (Funk '70 2). Sin embargo, no es una camisa de fuerza, ya que puede ir adquiriendo movimiento y carácter propio conforme avanza la obra y los requerimientos que el compositor proponga.

Figura 13*Ritmos de funk en la batería*

Funk

FUNK '70 1

FUNK '70 2

FUNK '70 3

FUNK BLUES 1

FUNK BLUES 2

FUNK ROCK 1

FUNK ROCK 2

FUNK JAZZ 1

FUNK JAZZ 2

© 2006 - 2008 VirtualDrumming

VirtualDrumming.com

Nota. Fuente: Tomado del sitio web virtualdrumming.com

Evaluación.

Run for cover es un ejemplo claro de lo que fue la fusión del jazz, por su mezcla con otros estilos, en este caso con el funk. Está enriquecido armónicamente con acordes de séptima con tensiones, y la melodía al componerse de tresillos y semicorcheas, necesita de cierto virtuosismo para poder ser ejecutada. La línea de bajo es muy representativa y llamativa, cargada de matices rítmico-melódicos con la técnica de slap. Se relaciona con los

antecedentes del jazz en el sentido de su riqueza armónica y de las secciones de solos representativas de este estilo, además de que no está escrita en su totalidad, por ello también se basa en un estándar para su interpretación. Además, destaca en una sección la cadencia típica del jazz la cual es II-V-I.

2.2.3 *Inside Out- Chick Corea.*

La guía de estudio de esta obra está basada en el álbum escrito y de audio de Chick Corea y la Electric band, que lleva por nombre *Inside Out* al igual que la obra a analizarse.

En este texto publicado en el año de 1991, Corea da a entender que escribió una partitura que dejaba abiertas las posibilidades a que los músicos propongán sus ideas al momento de la ejecución, por ende, lo escrito en las partituras no son exactamente lo que se puede percibir en el audio. Además, destaca que todo el álbum se grabó en vivo (Corea, 1991).

Figura 14

Primera página del score de Inside Out

Inside Out

Music by Chick Corea

4 X's

E7Δ CΔ BΔ B7Δ A7

A7Δ Gm7 Em7 F#7 BΔ F#Δ/A#

A7/A° C#m7/G# Am7(#5) Cm7/D

©1990 NOT BERNIE'S PUBLISHING COMPANY
International Copyright Secured All Rights Reserved

7

Nota. Fuente: Tomado del libro de scores de Inside Out, Chick Corea y la Elektric band.

Figura 15

Segunda página del score de *Inside Out*

The musical score is written for piano and features a complex harmonic structure. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 6/4. The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The first system includes chords EbΔ and B7. The second system includes Fm7, DΔ, and Em7. The third system is marked 'D.C. al Coda' and includes a repeat sign. The fourth system includes Em7, A7, F#7, EΔ7, D7, and BΔ/DΔ. The fifth system includes AΔ/C#, BΔ/DΔ, and GΔ/D. The score is marked with a page number '8' at the bottom left.

Nota. Fuente: Tomado del libro de scores de Inside Out, Chick Corea y la Elektric band.

Figura 16

Tercera página del score de Inside Out

The musical score is for the piece 'Inside Out' by Chick Corea and Elektric Band. It is the third page of the score, labeled as page 9. The score is written for piano and features complex harmonic structures with many accidentals and triplets. The key signature is E major (one sharp). The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. Chord symbols are written above the staves: D, D#m, C#m7, C7, E/B, F#b, G/A, A#b, Bb/F#, A#b, C, E, Fm7, D#Δ, and Em7. The score includes triplets, slurs, and a 'vamp till cue' instruction. The page number 9 is at the bottom right.

Nota. Fuente: Tomado del libro de scores de Inside Out, Chick Corea y la Elektric band.

Análisis de la forma de *Inside Out*.**Tabla 7***Análisis de la forma de Inside Out*

Partes	Exposición	Solo de con Re	Interludio	Solos
		la forma de la exposición		saxo y batería para el final
Duración en la grabación	0:00-1:16	1:17- 2:32	2:33- 3:27	3:28-3:58
				Solo saxo 3:59-4:44 Fours batería: 4:45-5:07
Forma y número de compases	A: 8 (com) B: 7 (com) en 4/4, 1 (com) en 6/4 y 3 (com) en 4/4 nuevamente. C:8 (com) Total: 27 (com)	Forma de la exposición: A, B, C 27 (com)	Forma de la exposición, excepto la parte C. A + B 19 (com)	D: 11 (com) Solo saxo: C: 12 (com) Four batería: 8 (com) Total: 20 (com)

Análisis del sonido de *Inside Out*.**Timbre.**

Los timbres usados en esta obra son los siguientes:

- Instrumentos de viento: saxofón
- Instrumentos de percusión: batería
- Instrumentos electrófonos: bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sintetizador
- Instrumentos de cuerda: piano

Dinámicas.**Tabla 8***Análisis de las dinámicas de Inside Out*

Partes	Exposición	Solo de piano con la forma de la exposición	Re exposición	Interludio	Solos saxo y batería para el final
Dinámicas	A: f	A: f	A: f	D: ff	C: f
	B: mf	B: mf	B: mf		
	C: f	C: f			

Textura.**Tabla 9***Análisis de la textura de Inside Out*

Partes	Exposición	Solo de piano con la forma de la exposición	Re exposición	Interludio	Solos saxo y batería para el final
Textura	Homofónica	Melodía más acompañamiento	Homofónica	Homofónica	Homofónica

Análisis de la armonía de *Inside Out*

Figura 17

Análisis armónico de Inside Out parte A

Inside Out

Music by Chick Corea

C Ionian C Lydian

The musical score for "Inside Out" by Chick Corea is presented in two measures. The first measure, labeled "C Ionian", features the chords C6add9, D6, Em7b13, and F6. Below these chords are the Roman numerals I, IIM6 (cadencial), IIIIm7, and IV. The second measure, labeled "C Lydian", features the chords C6add9, D6, Em7b13, and D6. Below these chords are the Roman numerals I, IIM, IIIIm7, and IIM. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Figura 18

Análisis armónico de Inside Out parte B

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The analysis includes the following elements:

- System 1:**
 - Mode:** Aeolian (green)
 - Chords:** E^bΔ, bIIIM7, CΔ, IM7, BΔ, B^bΔ, A7.
 - Annotations:** VIIIM7 (Eb Ionian), bVIIM7, Sustituto tritonal.
- System 2:**
 - Mode:** Lydian (red)
 - Chords:** A^bΔ, Gm7, Em7, F[#]7, BΔ, F[#]Δ, A[#].
 - Annotations:** bVIIM7, Vm7, IIIIm7, V7/IM7, IM7, VM7.
 - Arrow:** Tonalización BM=IM (black arrow pointing down).
- System 3:**
 - Mode:** Aeolian (green)
 - Chords:** A^b, C[#]m7, G[#], Am7(5), Cm7, D.
 - Annotations:** Dominante disminuido, IIIm7, VIIm7.
 - Mode:** Dorian (blue)
 - Annotation:** CM=IM.
- System 4:**
 - Mode:** Dorian (blue)
 - Chords:** E^bΔ, B7.
 - Annotations:** bVIIM7, VII7.
 - Mode:** Lydian (red)
 - Chords:** A^b, E^b, CΔ, E.
 - Annotations:** bVIIM7, IM7.
 - Mode:** Aeolian (green)
 - Chords:** Fm7.
 - Annotations:** IVm7.
 - Mode:** Phrigian (blue)
 - Chords:** D^bΔ.
 - Annotations:** bIIIM7.
 - Chord:** Em7.

Figura 19

Análisis armónico de Inside Out parte C

Figura 20

Análisis armónico de Inside Out parte D

Análisis del ritmo de *Inside Out*.

Inside out es una obra rica en complejidad rítmica. Esta obra mezcla el jazz con el rock, en particular en la batería los patrones rítmicos que utiliza Dave Weckl son variados y con muchos contratiempos, solamente analizar a detalle el trabajo realizado por él, conllevaría varias páginas, pero es entendible que muchos de estos patrones fueron generados incluso de forma inconsciente por su capacidad técnica en el instrumento, por ello, cabe acotar que el ritmo predominante es el rock.

Evaluación.

Inside Out es una muestra de lo compleja que puede llegar a ser una obra de jazz fusión, ya que desde todos los puntos destaca el virtuosismo compositivo e interpretativo. Armónicamente la obra se basa en un sistema modal, que gira en torno a un centro modal mayor, pero que hace constantes intercambios de acordes con otros modos tanto menores como mayores, de esta forma logra un color y una sonoridad muy compleja.

La melodía de la obra se construye en base a estos mismos modos, pero se mueve como una melodía acordal, ya que los acordes que se forman se dan por las distintas voces que están en juego en el momento de la composición, y rítmicamente representa una gran complejidad y variabilidad, aunque solamente tiene una pequeña inflexión hacia un compás de 6/4 el manejo de pulsos y acentos en muchas ocasiones generan una inestabilidad rítmica que es lograda de forma consciente. Consta de secciones de solos y en la mayor parte de la obra existen adornos que los instrumentistas van realizando en torno a la armonía propuesta.

2.3 Análisis de tres obras de albazo según la propuesta de análisis de Jan LaRue.

Las obras de albazo de la música popular ecuatoriana son las siguientes.

El Albacito- Tradicional Indígena, autor desconocido.

El Pilahuín- Gerardo Arias.

Como dice que no se goza- Ricardo Mendoza

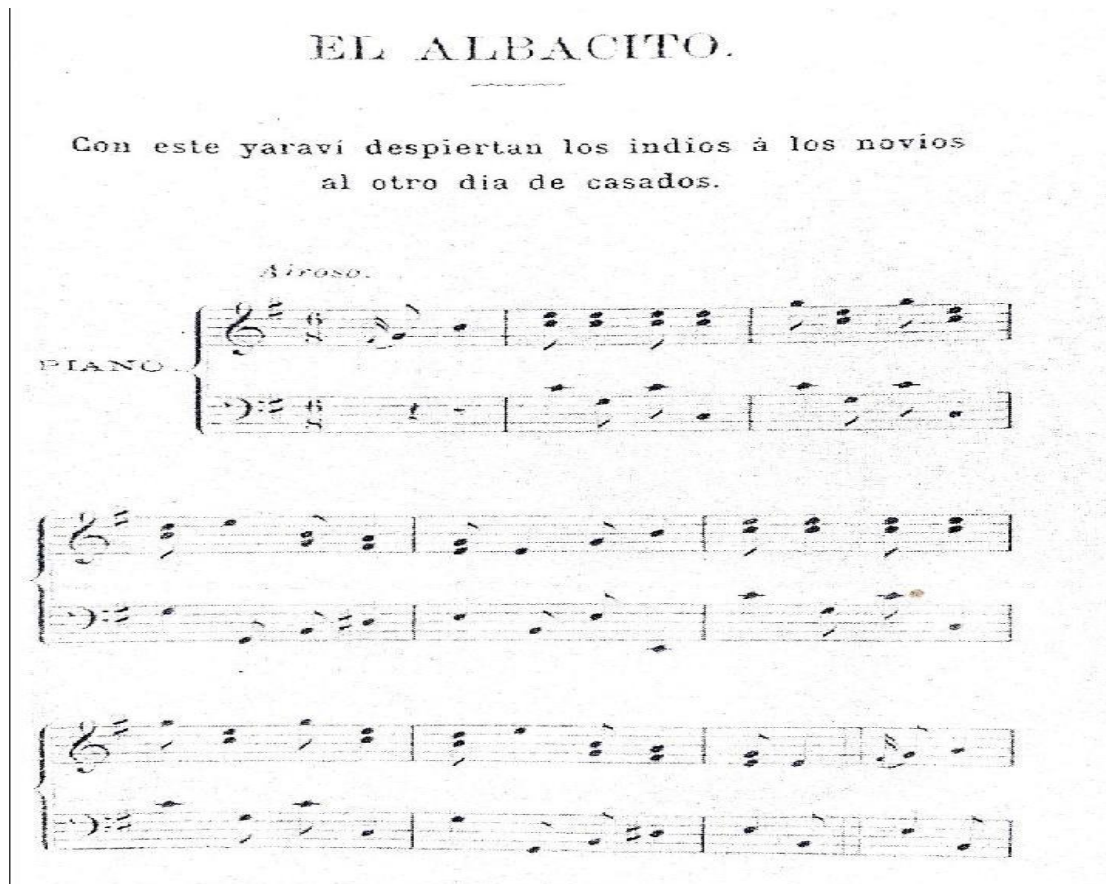
2.3.1 *El Albacito- Autor desconocido.*

El Albacito es una canción popular que se encuentra dentro de un libro recopilatorio llamado “Yaravíes quiteños” que fue presentado por Marcos Jiménez de la Espada en el congreso de americanistas en 1881. Aunque la obra se considera como un yaraví, en realidad es el primer registro de un albazo, ya que ambos contienen las mismas fórmulas rítmicas, solamente que el albazo tiene una intención rítmica mucho más *airosa* como bien estipula en la partitura. Incluso existen yaravíes que hacia el final de su forma terminan con un albazo, como por ejemplo el yaraví *Puñales*.

A continuación, las partituras mostradas están tomadas del libro ya mencionado.

Figura 21

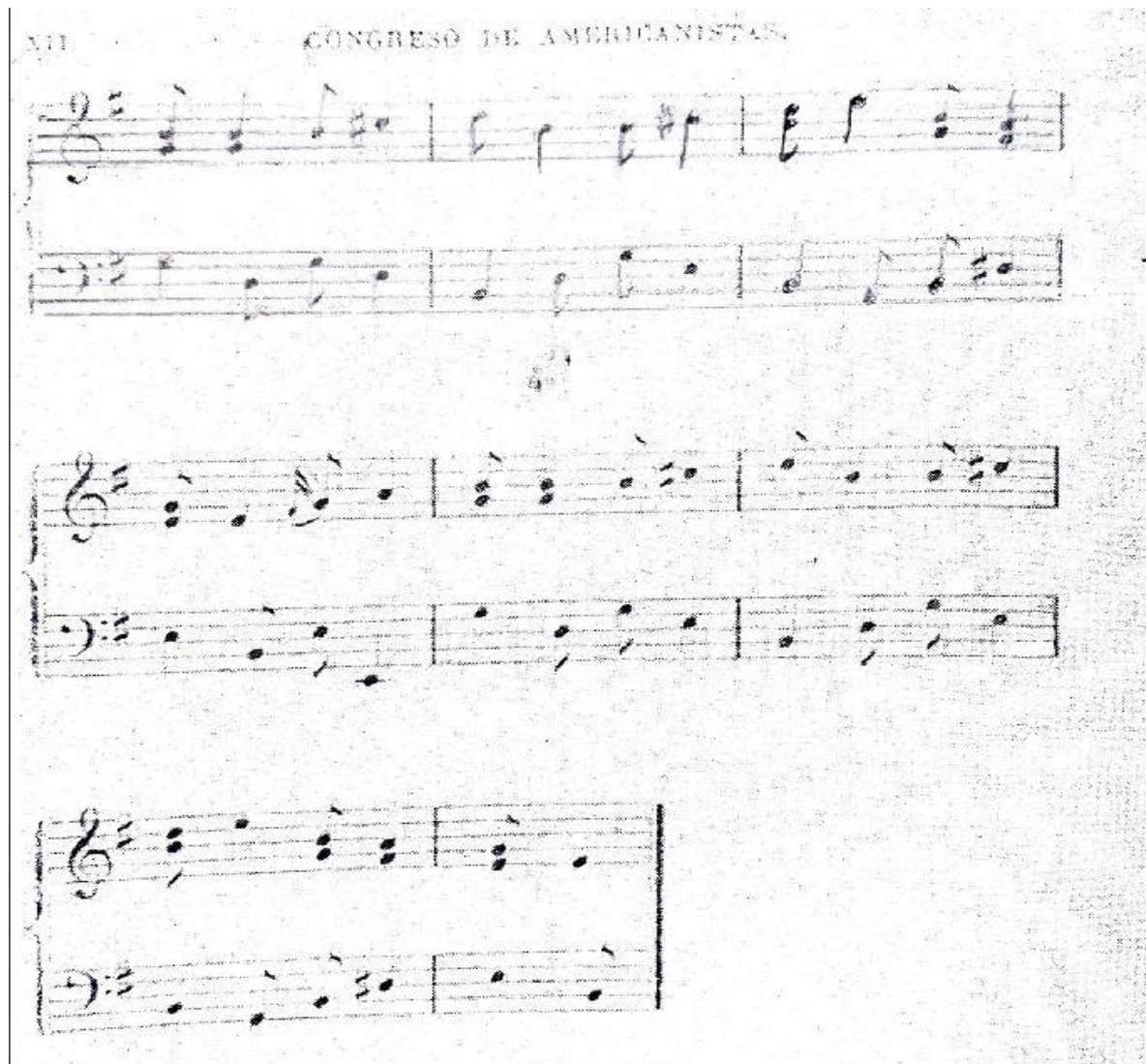
Primera página de “el albacito”



Nota. Fuente: Tomado del libro yaravíes quiteños del congreso internacional de americanistas.

Figura 22

Segunda página de “el albacito”



Nota. Fuente: Tomado del libro yaravies quiteños del congreso internacional de americanistas.

Análisis de la forma de El albacito.

Tabla 10

Análisis de la forma de El albacito

Forma	A	B
Número de compases	8 compases, inicia en anacrusa y se completa al principio del compás 8.	8 compases, inicia en anacrusa al final del compás 8.

Análisis del sonido de El albacito.**Timbre.**

Esta canción está escrita solamente para piano, aunque se asume que su ejecución puede ser interpretada por varios instrumentistas.

Intensidad.

La intensidad como especifica en la partitura es *airosa*, es decir que su intención debe ser festiva, por ende, se recomendaría interpretarla entre *mf* y *f*.

Textura.

Su textura es totalmente homofónica.

Análisis de la armonía de El albacito.**Figura 23**

Análisis armónico de “El albacito” parte A

The image displays a musical score for the piano piece "El albacito" (part A). The score is written for piano (PIANO) and is in 6/8 time. The tempo is marked "Airosa." (Allegretto). The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures, with the first measure being a whole note chord and the following three measures being eighth notes. The second system contains four measures, with the first measure being a whole note chord and the following three measures being eighth notes. The harmonic analysis is provided below the staff, with chords labeled as follows: C, C/G, C, C, VIM, VIM, G, G, D#dim, Em, IIIM, VIIIdim, Im.

Figura 24

Análisis armónico de "El albacito" parte B

Figura 24 displays the harmonic analysis of the second part of the song "El albacito". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the following chords and Roman numerals: Em, Am, G, Em, Em6, Bm, G, Em6. The second system shows: Bm, G, D#dim, Em, Vm, IIIM, VIIIdim, Im. The chords are indicated by letters above the notes, and the Roman numerals are indicated below the notes.

Análisis de la melodía de *El albacito*.

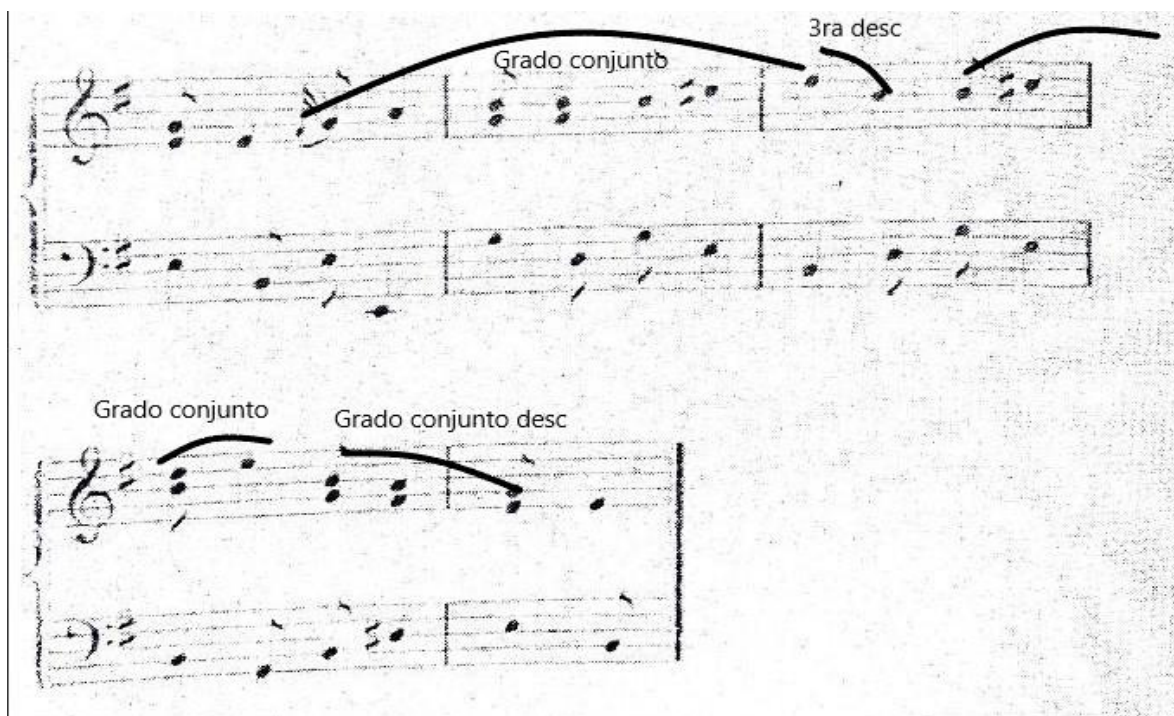
Figura 25

Análisis melódico de "El albacito" parte A

Figura 25 displays the melodic analysis of the first part of the song "El albacito". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system is marked "Airsoso" and "PIANO". It includes annotations for "3ra ascendete", "4ta asc", "3ras descendentes", and "Apoyatura". The second system includes annotations for "Grado conjunto" and "Grado conjunto". The score shows the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef.

Figura 26

Análisis melódico de “El albacito” parte B



La melodía de El albacito está construida sobre la escala pentatónica menor de E, ya que evita usar los grados II y VI, excepto en la parte B en la que hace una breve apoyatura en el II grado y una nota de paso en el VI grado.

Análisis del ritmo de *El albacito*.

El albacito está construido sobre un compás de 6/8 y tiene un ritmo estable. En la mano derecha del piano la figuración predominante es: corchea negra corchea negra, por su parte en la mano izquierda varía en el primer pulso y es negra corchea corchea negra.

Evaluación.

El albacito es una composición corta y sencilla, su armonía está basada fundamentalmente sobre la escala menor natural de E, aunque usa un solo acorde de intercambio tonal con la escala menor armónica, su melodía es pentatónica y su rítmica es muy estable.

2.3.2 El pilahuín- Gerardo Arias

El pilahuín es una canción compuesta a mediados del siglo XIX por Gerardo Arias, es uno de los albazos más populares del pentagrama nacional ecuatoriano. La guía de estudio está extraída del “Cancionero Ecuador”, el cuál es un libro de partituras de obras de la música popular ecuatoriana.

Cabe recalcar que esta partitura está escrita solo para piano, sin embargo, en el día a día se interpreta con otro formato instrumental. Por ende, solo se considerará como una guía, ya que para el análisis se tomará en cuenta la forma de ejecución del trio *los brillantes*, la cual se aproxima más a la ejecución popular.

Figura 27

Partitura de “El pilahuín”

EL PILAHUÍN **aud.*
Albazo
mediados s. XX

Gerardo Arias Arias
(San Juan, Chimborazo, 1914-1983)

Allegro
Bm

Piano

Po - bre Pi - la - huín

5 *G* car - ga - do cos - tal, su - mi - do en do - lor, llo - ran - do tu mal ten - drás que vi -

9 *Em* vir. Es que mi pa - trón a po - bre mu - jer a - na - qui - to

13 *C* *Bm* *Bm* dio y se la lle - vó con él a vi - vir.

Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito-Ecuador, 1999. Correo: musicadelecuador@gmail.com // web: ecuadorconmusica.com



Nota. Fuente: Tomado de el “Cancionero Ecuador” tomo 4.

Figura 28

Partitura de “El pilahuín”

2 El Pilahuín

17 B7

Po bre Pi - la - huín Qué se - rá de

21 G B7 Em

ti po - bre Pi - la - huín con tu so - le - dad, sem - bran - do ma -

25 G B7 Em

iz, tam-bién de pe - ón ten - drás que vi - vir Y me he de ven - gar

30 C Bm Fine

no te he de ro - gar me he de dí - vor - ciar don - de el se - ñor juez

34 Bm B7 D.S. al Fine

1. Qué se - rá de 2. Po - bre Pi - la - huín



Nota. Fuente: Tomado de el “Cancionero Ecuador” tomo 4.

Análisis de la forma de *El pilahuín*.

El análisis de la forma de esta canción estará basado en la ejecución del trio los brillantes.

Tabla 11

Análisis de la forma de El pilahuín

Parte	Int ro	A (estr ofa)	Pue nte	B (co ro)	Estri billo (A)	Pue nte	A (estr ofa)	Pue nte	B (co ro)	Estri billo (B)	Pue nte	B (co ro)
Númer o de comp ases.	8 (co m)	12 (com)	4 (co m)	14 (co m)	12 (com)	4 (co m)	12 (com)	4 (co m)	14 (co m)	14 (com)	4 (co m)	14 (co m)

Análisis del sonido de *El pilahuín*.**Timbre.**

Los timbres usados en la interpretación de este tema por parte del trio los brillantes es el siguiente:

Instrumentos de cuerda: requinto, guitarra

Voces: soprano, tenor y barítono.

Intensidad.

La característica de intensidad en general del albazo es muy constante, por ello la mayor parte de su ejecución se da entre un mf y f, ya que debe mantener ese espíritu festivo que lo caracteriza.

Textura.

La textura es completamente homofónica, en la cual se da una melodía con acompañamiento en la mayor parte de la canción, las voces están armonizadas por terceras.

Análisis de la armonía de *El Pilahuín*.

Como se analizó en la forma de la canción, las partes se repiten de forma idéntica, por esta razón solo se tomará en cuenta el intro, A (estrofa), puente y B (coro), ya que son las únicas que tienen diferencias entre sí, y la tonalidad será F menor.

Tabla 12

Análisis de la armonía de El pilahuín

Partes	Intro	A	Puente	B
Armonía	V-I	bVIM (4 com y	I (4 com)	IM (inflexión a
	En esta sección	medio)		su paralela
	se va			mayor 2 com)
	intercalando	V7/IVm (medio		
	entre estos dos	com)		bVIM (medio
	grados, un			com)
	compás cada	VIm (5 com y		V7/VIm (medio
	uno:	medio)		com)
	V-I-V-I...			
		bIIM (medio		VIm (2 com)
		com		
		Intercambio		bVIM (4 com y
		modal phrigian)		medio)
		Im (1 com)		
				V7/IV (medio
				com)
				IVm (4 com)

Análisis de la melodía de *El pilahuín*.

Figura 29

Análisis melódico parte A de *El pilahuín*

The image displays a musical score for the song "El pilahuín" in B minor, 6/8 time, marked "Piano". The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the treble staff. Annotations in Spanish analyze the melodic structure:

- System 1:** Chords Bm and Bordaduras. Lyrics: "Po - bre Pi - la - huín".
- System 2:** Chords G, B7, and Bm. Annotations include "Nota anticipada" (measures 5-6), "Grado conjunto" (measures 7-8), "4ta desc" (measure 9), and "3ra desc" (measure 10). Lyrics: "car - ga - do cos - tal, su - mi - do en do - lor, llo - ran - do tu mal ten - drás que vi -".
- System 3:** Chords E7 and Bm. Annotations include "Grado conjunto desc" (measure 9), "Grado conjunto" (measures 10-11), "Saltos de 3ra" (measures 12-13), and "Grado conjunto" (measures 14-15). Lyrics: "vir. Es que mi pa - trón a po - bre mu - jer a - na - qui - to".
- System 4:** Chords C, Bm, and Bm. Annotations include "Salto de 5ta" (measure 13). Lyrics: "dio y se la lle - vó con él a vi - vir."

Figura 30*Análisis melódico de El pilahuín*

The musical score for 'El pilahuín' is presented in four systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes various guitar techniques and chords indicated above the staff.

- System 1 (Measures 17-20):** The vocal line starts with 'Po bre Pi - la - huín' and 'Qué se - rá de'. The guitar accompaniment features a 'B7' chord and an 'Arpeggio' technique.
- System 2 (Measures 21-24):** The vocal line continues with 'ti po - bre Pi - la - huín con tu so - le - dad,' and 'sem - bran - do ma -'. The guitar accompaniment includes 'Bordadura', '3ras', 'G', 'Grado B7 conjunto', '3ra', 'Em', and 'Arpeggio' techniques.
- System 3 (Measures 25-28):** The vocal line continues with 'iz, tam - bién de pe - ón ten - drás que vi - vir' and 'Y me he de ven - gar'. The guitar accompaniment includes 'G', 'Bordadura', '3ras', '3ra', 'B Anticipada', 'Grado conjunto', and 'Em' techniques.
- System 4 (Measures 29-32):** The vocal line concludes with 'no te he de ro - gar me he de di - vor - ciar don - de el se - ñor juez'. The guitar accompaniment includes 'Bordadura', '4ta', '3ra', '5ta', 'C', 'Bm', and 'Fine' techniques.

Análisis del ritmo de El Pilahuín.

El ritmo de El pilahuín es netamente 6/8, se mantiene todo el tiempo en esta métrica, excepto al final en el que usa dos compases en 2/4 para finalizar la canción. La guitarra es el instrumento armónico rítmico en esta obra.

Evaluación.

La interpretación popular de El Pilahuín deja en evidencia su estructura compositiva relativamente sencilla en todos los niveles, ya que solo consta de tres instrumentistas, su armonía se limita a no más de cinco acordes y su forma es totalmente binaria, es decir tiene una parte A y B que se va intercalando con puentes y estribillos, esta suele ser la principal característica en este estilo, que casi siempre está en tonalidad menor. Se destacan fundamentalmente las armonizaciones a tres voces, las cuales son muy llamativas y representaron una evolución en la música popular en su época.

2.3.3 Como dice que no se goza- Ricardo Mendoza.

Este albazo, como muchos otros de la música popular ecuatoriana, por lo general no tiene un registro pautado, sino que se transmite de forma oral de generación en generación. Por esta razón para su análisis se ha realizado una transcripción de la melodía principal y el acompañamiento (a modo de standard de jazz) con base a la interpretación popular de los Hermanos Miño Naranjo, tomada de su presentación en el programa “La hora nacional” que fue transmitido por canal uno, en el año 2005.

Figura 31

Transcripción a manera de “estándar” de “Como dice que no se goza”

Score

Como dice que no se goza

Transcripción de melodía con acompañamiento. Ricardo Mendoza
José Luna Palacios

A C C C G 1. G 2.

Melodía

B G G B7 Em 1. Em 2.

M

C Em Em EmD C B7 B7 B7 G B7 Em 1. Em 2.

M

PUENTE INSTRUMENTAL

Em Em Em Em

21

M

Em Em Em Em B7 Em

25

M

Análisis de la forma de “Como dice que no se goza”.**Tabla 13***Análisis de la forma de cómo dice que no se goza*

Parte s	Estribil lo	Puente	Estro fa 1	Puente	Estro fa 2	Estribil lo	Puente	Estro fa 2
Forma	A	D (puente	A	D (puente	A'	A	D (puente	A'
	B	instrument	B	instrument	B'	B	instrument	B'
		al)	C	al)	C		al)	C

Análisis del sonido de “Como dice que no se goza”.**Timbre.**

Los timbres usados en esta interpretación son los siguientes:

Instrumentos de cuerda: requinto, guitarra, bajo acústico

Voces: tenor y barítono

Instrumentos electrófonos: caja de ritmos.

Intensidad.

Al igual que en El pilahuín, la intensidad es constante por su carácter festivo, siempre se mantiene entre mf y f.

Textura.

La textura de esta canción es totalmente homofónica, lo que se destaca es la armonización vocal por 3ras y la digitación del requinto en los estribillos que igual se hace por el mismo intervalo.

Análisis de la armonía de “Como dice que no se goza”.

Figura 32

Análisis armónico de “Como dice que no se goza”

Score

Como dice que no se goza

Transcripción de melodía con acompañamiento. Ricardo Mendoza
José Luna Palacios

A

Melodía

C C C G 1. G 2.

bVIIM bIIIM

B

G G B7 Em 1. Em 2.

bIIIM V7 Im

C

Em Em EmD C B7 B7 B7 G B7 Em 1. Em 2.

Im-bVIIM-bViM V7 bIIIM-V7 Im

PUENTE INSTRUMENTAL

21

Em Em Em Em

Im

25

Em Em Em Em B7 Em

Im V7- Im

Análisis de la melodía de “Como dice que no se goza”

Figura 33

Análisis melódico de “Como dice que no se goza”

Score

Como dice que no se goza

Transcripción de melodía con acompañamiento. Ricardo Mendoza
José Luna Palacios

A Melodía

Grado conjunto C Bordadura C C Grado conjunto G 1. 3ra 2.

B M

G 3ra G B7 Bordadura Nota anticipada Em 1. 3ra 2.

C M

Em Grado conjunto Em Grado conjunto 4ta 3ra Nota anticipada B7 Bordadura B7 Grado conjunto G B7 Nota anticipada Em 1. 2.

PUENTE INSTRUMENTAL

21 M

Em Arpeggio Em Arpeggio Em Arpeggio Arpeggio Em

25 M

Em Em Em Em Em B7 Em

The musical score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the melody (Melodía) and its accompaniment (M). The melody is marked with 'A' and the accompaniment with 'B'. The second system shows the melody (Melodía) and its accompaniment (M). The melody is marked with 'C' and the accompaniment with 'M'. The third system shows the instrumental bridge (PUENTE INSTRUMENTAL) with two staves of accompaniment (M). The first staff of the bridge is marked with '21' and the second with '25'. The score includes various harmonic annotations such as 'Grado conjunto', 'Bordadura', 'Nota anticipada', and 'Arpeggio'.

Análisis del ritmo de “Como dice que no se goza”.

Toda la canción está construida sobre el compás de 6/8, el ritmo armónico está a cargo de la guitarra y el ritmo está sostenido por una caja rítmica que mantiene su pulso en corcheas.

Evaluación.

“Como dice que no se goza” es uno de los albazos más reconocidos dentro de la música popular ecuatoriana, sus tres melodías y el puente se repiten constantemente con pequeñas variables entre la estrofa 1 y 2. Además, es destacable como se involucran instrumentos electrónicos como la caja de ritmos, y el requinto juega con adornos improvisados en toda la forma de la canción, el mismo requinto al ser electro acústico usa un pedal que le da un color de guitarra eléctrica. A diferencia del *pilahuín*, esta obra no es bipartita, sino que consta de una sola parte.

Instrumentación: ensambles mixtos.

Un formato instrumental mixto, combina diferentes instrumentos de diferentes familias en un mismo ensamble, así como la mayoría de las obras anteriormente analizadas.

Haroutounian (2005) habla respecto a distintos tipos de ensambles, que combinan instrumentos tales como piano, cuerdas, vientos y sección de percusión. De esta manera, se deduce que los ensambles mixtos combinan instrumentos diversos, desde duetos hasta ensambles grandes.

Capítulo 3: Estructuración de la forma e instrumentación y análisis SAMER de las obras.

3.1 Estructuración de la forma y e instrumentación (timbre) de cada obra.

Como primer paso antes de abordar el proceso compositivo, es importante tener una idea concreta de la forma de la obra y también la instrumentación a usarse.

Por esta razón, es necesario basarse en los análisis musicales previamente realizados para encontrar el camino hacia la propuesta equilibrada de los recursos musicales que van a utilizarse.

3.1.1 Estructuración de la forma.

Las formas musicales usadas en el jazz son las siguientes:

1. So what: Introducción, exposición (del tema), solos, re exposición y coda
2. Run for cover: Introducción, puente, exposición, solos, puente, solo, coda.
3. Inside Out: Exposición, Solo, re exposición, interludio, solos.

Las formas musicales usadas en el albaño son las siguientes:

1. El albacito: Forma bipartita, A y B.
2. El pilahuín: Es una forma bipartita que está enlazada por puentes y estribillos (construidos con elementos de las partes A y B).

Introducción, A(estrofa), Puente, B(coro), estribillo(A), puente, A, puente, B, estribillo(B), puente, B, coda,

3. Como dice que no se goza: Esta canción tiene una sola parte que se compone de tres melodías y las partes están enlazadas por puentes: Estribillo (AB), puente (D), estrofa 1 (A, B, C), puente, estrofa 2, estribillo, puente, estrofa 2, coda.

De esta forma se proponen las siguientes formas para cada obra, con base a los elementos más comunes y fusionando las formas de los dos estilos:

Estructuración de la forma de “Tu partida”

Tabla 14

Estructuración de la forma de “Tu partida”

Partes	Intro	A	B	Interludio	Solo saxo (A,B)	Solo quena (A,B)	Puente	C
Número de compases	16	16	16	16	32	32	16	16

Tabla 14: Estructuración de la forma de “Tu partida”

Estructuración de la forma de “Amorcito corazón”

Tabla 15

Estructuración de la forma de “Amorcito corazón”

Partes	Intro	A	B	Solo Quena (A,B)	Solo guitarra eléctrica (A,B)	Interludio	Coda
Número de compases	16	16	16	32	32	16	3

3.1.2 Estructuración de la Instrumentación.

La instrumentación usada en las obras de jazz son las siguientes:

1. So what: piano, trompeta, saxofón, contrabajo, batería.
2. Run for cover: saxofón, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, arpa, sintetizador, batería.
3. Inside Out: piano, saxofón, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sintetizador, batería.

La instrumentación usada en las obras de albazo son las siguientes:

1. El albacito: piano.
2. El pilahuín: voces, guitarra acústica, requinto.
3. Como dice que no se goza: voces, requinto, guitarra acústica, bajo electro acústico, caja de ritmos electrónica.

Estructuración de la instrumentación de “Tu partida”

Tomando los instrumentos presentes en la mayoría de obras la estructuración instrumental de esta obra es:

- Voz (presente en el Pilahuín y Como dice que no se goza)
- Saxofón (presente en So what, Run for cover, Inside out)
- Quena
- Requinto (presente en El pilahuín y Como dice que no se goza)
- Guitarra eléctrica (presente en Run for cover e Inside Out)
- Bajo eléctrico (presente en Run for cover, e Inside out, aunque también se encuentra el contrabajo en So what y el bajo electro acústico en el pilahuín)

- Batería (presente en So what, Run for cover e Inside out)

Se descartan el arpa, la trompeta y la guitarra acústica.

Estructuración de la instrumentación de “Amorcito corazón”

Tomando los instrumentos presentes en la mayoría de obras la estructuración instrumental de esta obra es:

Voz (presente en el Pilahuín y Como dice que no se goza)

Saxofón (presente en So what, Run for cover, Inside out)

Quena (este instrumento es una proposición, ya que al ser un instrumento andino puede brindar un color mucho más interesante)

Piano o sintetizador (presente en So what, Inside out y El albacito)

Guitarra eléctrica (presente en Run for cover e Inside Out)

Guitarra acústica (presente en El pilahuín y Como dice que no se goza)

Bajo eléctrico (presente en Run for cover, e Inside out, aunque también se encuentra el contrabajo en So what y el bajo electro acústico en el pilahuín)

Batería (presente en So what, Run for cover e Inside out)

Se descartan el arpa, la trompeta y el requinto.

3.2 Explicación del sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMER) de las obras.

A continuación, se realizará el análisis detallado de las obras originales, se lo realiza de 8 compases en 8 para facilitar la visualización de los distintos elementos. Se analizará los elementos del sonido, armonía, melodía y ritmo

3.2.1 Explicación SAMER de “Tu partida”

Score

Tu partida

Albajazz

José Luna Palacios

Score for "Tu partida" (Albajazz) by José Luna Palacios. The score is written for Tenor, Alto Sax, Quena, Requinto Guitar, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

Alto Sax: Melodic analysis by function (Análisis melódico por función tonal). Dynamics: *f* (first measure), *mf* (second measure). Phrasing: Sfa (first measure), Sfb (second measure). Fingerings: T 3 T 7, T 3 T 7, T T 5 4, 3 T 5, T, 7, 3.

Quena: Dynamics: *f* (first measure), *mf* (second measure). Fingerings: 3 5 3 2, 3 5 3 2, 3 3 7 6, 5 3 T, 7, T, 7, 3.

Requinto Guitar: Dynamics: *f* (first measure). Fingerings: 5 4 3 2, 3 2 T 7, 3 6 5 3, T 4 3 T, 6 7, 4 5, T 5 3 T.

Electric Guitar: Dynamics: *f* (first measure). Fingerings: 5 T 7 5, T 6 4, 3 7 5 3.

Electric Bass: Dynamics: *f* (first measure). Phrasing: WALKING BASS. Harmonic analysis: FM7(9) bVII7 Natural armónico phrigian, CM7(9) bIII7 phrigian, E7 V7 menor melódica, Am Im menor natural, FM7(9#11) bVIM7 menor natural armónico phrigian, CM7 bIII7, E7 V7, Am7 Im.

Drum Set: Dynamics: *f* (first measure). Phrasing: 1era Fórmula rítmica, Fill, Fill CORTE.

©

2 Tu partida

Sfa Frase Sfb

A. Sx.

Req.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

1era Fórmula rítmica

Fil

Tutti con la melodía

f *mp* *mf* *f* *ff*

3 5 3 2 3 5 3 2 3 3# 7 6 3 T 5 T 3 4 3 6 T 6 3 T 3 T

f *mf* *f* *ff*

3 5 T 4 3 2 T T 3 T 5 3 5 T

mp *mf* *f* *ff*

3 5 T 3 5 T 3 6 5 T 3 T 5 3 5 T

mf *f* *ff*

6 5# 4 3 T 3 T 5 3 5 T

mp *mf* *f* *ff*

3 5 6 5 6 5# 4 3 T 3 T 5 3 5 T

FM7 CM7 E7 Am7 FM7 C6(#5) Am

Semifrase A Tu partida 3

T. 17

f En si len cio tu voz so lo con la mi ra da me dí ces _____ que te mar chas de mi la do

T 3 4 3 5 3 T 5 4 5 4 5 3 T 3 T 7 5 4 3 7 3 4 T T

E. Gtr. 17

mp T T T T T T T T

Am7 G#dim Gm7 F#m7(♯5) Fm7 Fm7 Bm7(♯5) E7

mf Fórmula rítmica de albazo para bajo eléctrico, usar notas del acorde

E.B. 17

mf Im7(9) VII7 menor armónica bVII7 menor natural VIm7bs menor melódica dorian bVI-7 Intercambio paralela menor IIm7bs menor armónica natural dorian V7 menor melódica mayor

D. S. 17

mf 2da Fórmula rítmica Fill rítmico

4

Tu partida

Semifrase B

25

T

y yo no lo en—tíen do y yo no com pre—en do por que te mar cha as sin de cir me na da na da

5 5 5 5 4 5 5 T 5 5 5 5 4 5 5 T T 3 5 T 2 T T 3 T 3 7 3 T 3

E.Gtr.

mf

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Gm7 Gb7

IM7 VII7 bVII7 V7m7b5 bV7-7 bVII7 Sustituto tritonal del bVIIM7

E.B.

Fórmula rítmica de bajo eléctrico notas del acorde

D. S.

25

2da Fórmula rítmica Fills cresc

Sfa **Tu partida** 5

33

T

yes que tu par ti da me to or tu u u u ra llo roen si len cio por tua dios

3 3 3 3 6 7 6 7 6 T 5 3 2 T 5 6 7 T 7 6 3 2 3

A. Sx.

33

mf

3 5 7

3 5 3 6

3 3# 5 4

5 T

Req.

33

7 7 7 7 T 2 T 2 T 3 3 7 T 2 3 2 T/6 5 4 5

E. Gtr.

mf

WALKING BASS

Fmaj7 Fmaj7 Dbmaj7 Cmaj7 Cmaj7 Fmaj7 E7 E7 Gbm7(b5) Am7 Am7 Gbmaj7

E.B.

f

bVIM7 menor natural menor armónica phrygian

bIIIM7 menor natural dorian

V7 menor melódica

VII-7bs menor melódica

Im7 menor natural dorian phrygian

D. S.

33

f

1era Fórmula rítmica

Fill

Fill

6 **Sf a' (semifrase a')** Tu partida

T. yes que tu par ti da me a tor me e e en ta yo ya sin ti no se vi___ vir

se repite la melodía

armonía por tercetas

A. Sx.

f 7 7 7 7 T 2 T 2 T 3 3 7 T 2 3 2 T/6 5 4 5

mf T 3 T 7 T 3 7 3 5 3 2 3 T 5

Req.

mf T 3 T 7 3 5 3 2 T 3 5 4 5 3 T

E. Gtr.

mf

WALKING BASS

E. B.

bVim7 bllim7 V7 VII-7b5 Im7

D. S.

1era Fórmula rítmica Fill Fill

PUENTE Tu partida 7

A. Sx. 49

Req. 49

E. Gtr. 49

E.B. 49

D. S. 49

mf

3era Fórmula rítmica

The musical score is for a piece titled "Tu partida". It features a bridge section (PUENTE) and a main section (Tu partida). The score is written for a 4/4 time signature and includes a key signature of one sharp (F#). The instruments are A. Sx. (Acoustic Saxophone), Req. (Recorder), E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The guitar part includes various chords and melodic lines, while the bass and drums provide a rhythmic foundation. The score is written for a 4/4 time signature and includes a key signature of one sharp (F#). The guitar part includes various chords and melodic lines, while the bass and drums provide a rhythmic foundation. The score is written for a 4/4 time signature and includes a key signature of one sharp (F#).

8 Tu partida

57

A. Sx.

Req.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

nota larga

reposo
rítmico

ff

Fill

bV2M7 menor natural cromática melódica phrygian

V7 menor melódica ionian

IV-7 menor natural cromática melódica phrygian ionian

V7

TT 3 5 T 6 5 4 3 2 T

33 5 7 3 T 7 6 5 4 3

5 3 5 5 3 7 4 5 6 4 T 3 4 T 2 2 2 2 2 3 4 5 3 2

Fmaj7 Fmaj7 E7 E7 Dm7 Dm7

33 5 7 3 T 7 6 5 4 3

SOLO SAXO Tu partida 9

A. Sax. 65

f

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Bm7(b5) E7

E. Gtr.

mf

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Bm7(b5) E7

Análisis armónico Compas 17-24 Asfa

E. B.

mp

Notas del acorde, arpeggio

D. S. 65

mf

2da Fórmula rítmica

Se sugiere libertad en la ejecución de fills

Fill

10 Tu partida

A. Sx.

73

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Gm7 Gb7

p

Mismo material compas 17-24 notas pedal

E. Gtr.

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Gm7 Gb7

mf

Análisis armónico Compas 25-32 Asfa

E.B.

Arpeggio
notas del acorde

D. S.

73

2da Fórmula
rítmica

corte

Tu partida 11

A. Sx.

81

Fmaj7 Fmaj7 C#maj7 Cmaj7 Cmaj7 Fmaj7 E7 E7 G#m7(b5) Am7 Am7 Gb7

3 5 3 2 3 5 3 2 3 3 7 6 5 3 T T 6 4 3

Req.

81

p T 3 T 7 T 3 T T T 5 4 5 T 5

E.Gtr.

Fmaj7 Fmaj7 Dbmaj7 Cmaj7 Cmaj7 Fmaj7 E7 E7 G#m7(b5) Am7 Am7 Gb7

mf

Análisis armónico Compas 33-40 B sfa

E.B.

Walking bass

D. S.

81

1era Fórmula rítmica Fill

Tu partida

12

89

A. Sx.

F maj7 F maj7 C#maj7 C maj7 C maj7 F maj7 E7 E7 G#m7(+5) Am7

T 3 5 T 3 5 3 T T T 5 6 7 T 5 4 3 2

Melodia ascendente para do

Armonizar para entrar al solo (armoniza el saxo)

E. Gtr.

F maj7 F maj7 Dbmaj7 C maj7 C maj7 F maj7 E7 E7 G#m7(+5) Am7

mf

Análisis armónico Compas 33-40 B sfa'

E.B.

Walking bass

D. S.

89

1era Fórmula rítmica

Fill

SOLO DE QUENA Tu partida 13

97

f

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Bm7(b5) E7

E.Gtr.

mf

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Bm7(b5) E7

Análisis armónico es el mismo del primer solo

E.B.

mp

Se sugiere libertad en la interpretación
o seguir la partitura
análisis del primer solo

D. S.

97

mf

Análisis rítmico es el mismo utilizado en el primer solo

The image shows a musical score for a piece titled 'SOLO DE QUENA' and 'Tu partida'. It consists of four staves: SOLO DE QUENA (treble clef), E.Gtr. (treble clef), E.B. (bass clef), and D. S. (bass clef). The SOLO DE QUENA staff starts at measure 97 and ends at measure 13. The E.Gtr. staff starts at measure 97 and ends at measure 13. The E.B. staff starts at measure 97 and ends at measure 13. The D. S. staff starts at measure 97 and ends at measure 13. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, mf, mp). Chord symbols are provided for each measure: Am7, G#dim, Gm7, F#m7(b5), Fm7, Fm7, Bm7(b5), and E7. There are also annotations in Spanish: 'Análisis armónico es el mismo del primer solo' and 'Análisis rítmico es el mismo utilizado en el primer solo'.

Tu partida

14

105

A. Sx.

mp

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Gm7 Gb7

E. Gtr.

mf

Am7 G#dim Gm7 F#m7(b5) Fm7 Fm7 Gm7 Gb7

E. B.

105

D. S.

The musical score is for a piece titled "Tu partida". It consists of four staves. The first staff, labeled "A. Sx.", is in treble clef and contains a series of whole notes with a dynamic marking of *mp*. The second staff, labeled "E. Gtr.", is in treble clef and contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The third staff, labeled "E. B.", is in bass clef and contains a series of eighth notes. The fourth staff, labeled "D. S.", is in bass clef and contains a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with dynamic markings like *mp* and *mf*. The chords listed below the staves are Am7, G#dim, Gm7, F#m7(b5), Fm7, Fm7, Gm7, and Gb7.

Tu partida

15

113

A. Sx. *mp* 3 5 3 2 3 5 3 2 3 3 7 6 5 3 T T 6 4 3

F maj7 F maj7 D^b maj7 C maj7 C maj7 F maj7 E7 E7 G[#]m7(5) Am7 Am7 G^b7

113

Req. *p* T 3 T 7 T 3 T 7 T T 5 4 5 T 5

F maj7 F maj7 D^b maj7 C maj7 C maj7 F maj7 E7 E7 G[#]m7(5) Am7 Am7 G^b7

E. Gtr. *mf*

E.B.

113

D. S.

16
121

Tu partida

A. Sax.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

121

Fmaj7 Fmaj7 D♭maj7 Cmaj7 Cmaj7 Fmaj7 E7 E7 G♯m7(b5) Am7

Fmaj7 Fmaj7 D♭maj7 Cmaj7 Cmaj7 Fmaj7 E7 E7 G♯m7(b5) Am7

mf

Tu partida 17

129

A. Sx.

f

Material de la intro
compases del 1 al 4

E.B.

f

129

D. S.

f

1era Fórmula
rítmica

Tu partida

18

137

A. Sx. *mf*
Mismo material de la intro
compases del 5 al 8

Req. *f*
Mismo material de la intro
compases del 5 al 8

E. Gtr. *f*

E.B.

D. S. 137
1era fórmula
rítmica solo

The musical score is written for five instruments: A. Sx. (Alto Saxophone), Req. (Recorder), E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 18. The A. Sx. and Req. parts play the same material as the intro (measures 5-8) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The E. Gtr. part plays the same material with a forte (f) dynamic. The E.B. part plays a bass line. The D. S. part plays a rhythmic pattern marked as the '1era fórmula rítmica' (first rhythmic formula) and includes a 'solo' section. The tempo is marked as 137.

Tutti melódico

Tu partida

19

145

T

mf

Am F Am F CM

Mi a mor fue sin ce ro mi al ma te di pe ro sia ca so de ci des mar char te yo no te de ten dre

3 T 3 5 3 6 5 T 3 7 4 T 3 5 6 5 4 3 2 5 T 6 5 3 4 3 T 6 T

A. Sx.

mf

Req.

mf

E. Gtr.

mf

E. B.

mf

D. S.

mf

3era Fórmula rítmica

The musical score is for a piece titled 'Tu partida' at measure 145. It features a vocal line (T) and five instrumental lines: A. Sx. (Acoustic Saxophone), Req. (Requinto), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and D. S. (Double Bass). The vocal line includes lyrics in Spanish: 'Mi a mor fue sin ce ro mi al ma te di pe ro sia ca so de ci des mar char te yo no te de ten dre'. Above the lyrics are guitar tablature numbers. The instrumental parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes a 'Tutti melódico' section and a '3era Fórmula rítmica' (3rd rhythmic formula) section. The page number 19 is in the top right corner.

20
153

T

Tu partida

F Am A7 Dm Am E7 Am

Y sialgun di a tu quieres vol ver es pe ro que no sea tar de_ por que se gu ra men te es ta re en bra zos de o troa mor

T 3 T 7 5 3 2 T 7 T T T 2 3 4 2 2 T T 2 3 2 T 3 6 6 4 3 4 6 4 T 6 T T

f

A. Sx.

f

Req.

f

ff

E. Gtr.

f

ff

E. B.

f

ff

D. S.

mf

ff

3.2.2 Explicación SAMER de “Amorcito corazón”

Score

Amorcito corazón

Albajazz

José Luna Palacios

Moderato $\text{♩} = 90$

Frase 1

Sfa Sfb

Soprano

Alto Sax

Quena

Piano

Electric Guitar

Acoustic Guitar

Electric Bass

Drum Set

Amorcito corazón

Sfa

José Enrique Luna Palacios

Amorcito corazón

3

Albazo $\text{♩} = 150$

S *f* En la ma ña na cuan doa lu um bran los ra yos de el sol la la la la la

A. Sx. *p* *p*

Pno. *mp* *mp*

E. Gtr.

Ac. Gtr. *p*

E.B. *mp* *WALKING BASS*

D. S. *mf* *Fill*

Análisis armónico pno y guitarra

[Menor natural] armónico o dorian

[Menor natural] armónico phrygian locrian

1era Fórmula rítmica

4

Amorcito corazón

25 *Sfa* *Sfb*

S. *f* Voy re co rrien do ca daes pa cio de tu o lo ro sa piel la la la la la

A. Sx. *p* 3 2 3 2 4 3 4 3

Pno. *mp* *Dm7(9)/A* *Dm7(9)/F*

E. Gtr. *mf* [Menor natural] *F maj7* *bVim7* *F maj7* *Dm7* *armónico phrygian locrian*

Ac. Gtr. *mp*

E. B. *mp* ARPEGGIO WALKING BASS

D. S. 1era Fórmula rítmica Fill

Amorcito corazón

5

33

S

f ay a ya yay a mor ci to co ra zón por fa vor que da te quesin ti mo ri re e e e

A. Sx.

mp

Pno.

T 3 5 T 3 T T 3 5 T 3 T T T T T T

Ac. Gtr.

mf

Cmaj7 Dm7 F#m7 G#m7 Am

E.B.

f W.B. Arp W.B. Arp W.B. Arp W.B.

D. S.

2da Fórmula rítmica Fill

Sfa **Sfb**

6

Amorcito corazón

41

S

T 7 6 T T 6 2 T 7 6 7 7 6 5 4 3 T T T 4 3 T 7

a ya ya yay a mor ci to co ra zon por fa vor que da te que a tu la do vi vi

A. Sx.

mp

T 3 5 3 T 3 5 3 T T T T

Pno.

T 3 5 T 3 T T 3 5 T 3 T T 3 5 T 3 T T 3 5 T 3 T T 2 3 4 5 6 7 T 7

Cmaj7 Dm7 F#m7 G#m7 Am

Ac. Gtr.

E.B.

W.B. Arp W.B. Arp W.B. Arp W.B. W.B.

D. S.

mf

1era Fórmula rítmica

Fill

Sfa Sfb

SOLO DE QUENA Amorcito corazón 7

49

S. re

A. Sx. f 1 2 3 4 5 6 7 T T T 2 T 5 3 T 5 T 3 T 2 3 7 T 7 T T 3 T 3 T T 5 4 3 2 T 2

Pno. mp

E. Gtr. Análisis armónico compases 17-24[A] Sfa, Sfb

Ac. Gtr. F maj 7 F maj 7 Dm 7 Dm 7

E.B. mf ARPEGGIO WALKING BASS

D. S. 1era Fórmula rítmica Se sugiere libertad en los fills Fill

8

Amorcito corazón

57

A. Sx. *mp*

Pno. *mp*

E. Gtr. *mp*

Ac. Gtr. *mp*

E. B. *mf* *Arp* *W.B*

D. S. *1era Fórmula rítmica*

(Análisis armónico) compases 25-32 [A] Sfa; Sfb

Fmaj7 6 7 T 3 T 2 3 Fmaj7 3 2 T 7 6 5 3 2 5 3 T 5 5 T 3 5 T 3 5 T 3 5 T 3 5 T 5 3 T 7 5 3 T T

Dm7 Dm7

6 5 6 5 7 6 7 6

Fmaj7 Fmaj7 Dm7 Dm7

Amorcito corazón

9

65

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E. B.

D. S.

1era Fórmula rítmica

(Análisis armónico) compases 25-32 [B] Sfa, Sfb

Mismo material melódico compases 33-40

Cmaj7 Dm7 F#m7 G#m7 Am

T 3 5 T 6 4 2 T 6 5 6 7 T 3 5 T 3 2 T 7 6 5 4 T 5 2 3 6 5 T T 3 4 6 3 T 5 3 2 7

W.B Arp W.B Arp

10

Amorcito corazón

73

A. Sx.

mp

[41 - 48]

Cmaj7 3 5 4 3 6 5 3 3 4 5 6 7 6 5 F#m7 3 5 1 5 T T 4 5 T G#m7 5 4 3 2 7

Pno.

Mismo material melódico compases 41-42

E. Gtr.

(Análisis armónico) compases 41-48 Sfa; Sfb

Cmaj7 3 5 3 Dm7 3 5 3 F#m7 T G#m7 T Am

Ac. Gtr.

[41-48]

E.B.

W.B Arp W.B Arp

D. S.

1era Fórmula rítmica

Amorcito corazón

11

SOLO DE GUITARRA ELÉCTRICA

A. Sx.
Pno.
E. Gtr.
Ac. Gtr.
E. B.
D. S.

mp
f F maj 7
 (Análisis armónico) Mismo análisis del primer solo
mp F maj 7
mf Arp
 W.B.
 (Análisis rítmico) Mismo análisis del primer solo

12

Amorcito corazón

89

A. Sx. *mp*

Pno. *mp*

E. Gtr. *F maj 7* *F maj 7* *D m 7* *D m 7*

Ac. Gtr. *mp* *F maj 7* *D m 7* *D m 7*

E. B. *mf*

D. S.

Amorcito corazón

13

97

A. Sx.

Pno. *p*

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E. B.

D. S.

Cmaj7 Dm7 F#m7 G#m7 Am

Cmaj7 Dm7 F#m7 G#m7 Am

14

Amorcito corazón

105

A. Sx. *mp*

Pno. *mp*

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E. B.

D. S.

C maj7 Dm7 F#m7 G#m7 A m

C maj7 Dm7 F#m7 G#m7 A m

Amorcito corazón

15

113

A. Sx.

T T 2 3 2 6 5 2 T T 7 4 2 6 T 6

Pno.

113

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

Am7 Dm7

D. S.

Fills rítmicos

16

Amorcito corazón

121

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

D. S.

f

7 T 7 6 3 6 T 3 6 T 3 T 6 T 4 7 5 7 T 2

2 3 2 T 5 T 3 5 T 3 5 3 T 3 6 2 7 2 3 4

[T(4) 2(4) 3(6) 4(1) 5(3) 6(1)]

Cm7 Fm6 Cm6 C179m

Amorcito corazón

17

129

A. Sx.

Pno.

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

D. S.

Am

Fm

Am

3.3 Tablas de resultados.

Análisis comparativo de la FORMA, obras de jazz (referentes) y composiciones originales

Tabla 16

Análisis comparativo de la Forma obras de jazz

1.SO WHAT (Miles Davis)	2.RUN FOR COVER (Marcus Miller, Voyeur, 1996)	3.INSIDE OUT (Chick Corea)
Introducción	Introducción	Exposición
Exposición del tema	Puente	Solo
Solos	Exposición del tema	Reexposición
Reexposición	Solos	Interludio
Coda	Puente	Solos
	Solo	
	Coda	

Tabla 17

Análisis comparativo de la FORMA "Tu partida"

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Introducción	✓	✓		2/3	66,66
Exposición del tema (A, B)	✓	✓	✓	3/3	100
Interludio			✓	1/3	33,33
Solos	✓	✓	✓	3/3	100
Puente		✓		1/3	33,33
Coda	✓	✓		2/3	66,66
TOTAL: 66,66% de coincidencia					

Tabla 18

Análisis comparativo de la FORMA "Amorcito corazón"

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Introducción	✓	✓		2/3	66,66
Exposición del tema (A, B)	✓	✓	✓	3/3	100
Solos	✓	✓	✓	3/3	33,33
Interludio			✓	1/3	100
Coda	✓	✓		2/3	66,66
TOTAL: 73.33% de coincidencia					

Análisis comparativo de la FORMA, obras ecuatorianas (albazo) referentes y composiciones originales

Tabla 19

Análisis comparativo de la FORMA obras ecuatorianas

1.EL ALBACITO (Tradicional Indígena)	2.EL PILAHUÍN	3.ASÍ SE GOZA
Exposición (Forma Bi- partita; A, B)	(Gerardo Arias)	(Ricardo Mendoza)
	Introducción	Exposición
		Instrumental (A, B)
	Exposición (A)	Puente
	Puente	Exposición (A, B, C)
	Exposición (B)	Puente
	Exposición Instrumental (A)	Exposición (A´, B´, C´)
	Puente	Exposición
		Instrumental (A, B)
	Exposición (A´)	Puente
	Puente	Exposición (A´, B´, C´)
	Exposición (B´)	CODA
	Exposición Instrumental (B)	
	Puente	
	Exposición (B)	
	CODA	

Tabla 20*Análisis comparativo de la FORMA Tu partida*

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Introducción		✓		1/3	33,33
Exposición del tema (A, B)	✓	✓	✓	3/3	100
Interludio				0/3	0
Solos	✓	✓	✓	3/3	100
Puente		✓	✓	2/3	66,66
Coda		✓	✓	2/3	66,66
TOTAL: 61.10% de coincidencia					

Nota. Un solo, podría asemejarse a una exposición instrumental, por ello se considera “solo” a lo antes mencionado.

Tabla 21*Análisis comparativo de la FORMA Amorcito corazón*

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Introducción		✓		1/3	33,33
Exposición del tema (A, B)	✓	✓	✓	3/3	100
Solos	✓	✓	✓	3/3	100
Interludio				0/3	0
Coda		✓	✓	2/3	66,66
TOTAL: 59.99% de coincidencia					

Tabla 22*Resumen de resultados porcentuales*

RESUMEN DE RESULTADOS PORCENTUALES		
PARÁMETROS	TU PARTIDA	AMORCITO CORAZÓN
Porcentaje de Jazz	66,66%	73,33%
Porcentaje de Albazo	61,10%	59,99%
Porcentaje de Jazz-bazo	63,88%	66,66%

Podemos decir que, en cuanto a la **FORMA**

- “Tu Partida” es un 63,88% Jazz-bazo (predomina el Jazz).
- “Amorcito Corazón” es un 66,66% Jazz-bazo.

Análisis comparativo de la INSTRUMENTACIÓN, obras de Jazz (referentes) y composiciones originales.

Tabla 23*Análisis comparativo de la instrumentación Jazz*

1.SO WHAT	2.RUN FOR COVER	3.INSIDE OUT
Piano	Saxofón	Piano y Synth
Trompeta	Bajo eléctrico	Saxofón
Saxofón	<u>Guitarra Eléctrica</u>	Bajo Eléctrico
Contrabajo	Arpa	<u>Guitarra Eléctrica</u>
Batería	Sintetizador	Batería
	Batería	

Tabla 24*Análisis comparativo de la instrumentación Tu partida*

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Voz				0/3	0
Saxofón	✓	✓	✓	3/3	100
Quena				0/3	0
Requinto				0/3	0
Guitarra Eléctrica		✓	✓	2/3	66,66
Bajo Eléctrico	✓	✓	✓	3/3	100
Batería	✓	✓	✓	3/3	100
TOTAL: 52.38% de coincidencia					

Nota. Bajo eléctrico, electroacústico y contrabajo, se considera como un solo instrumento porque cumple la misma función. Lo mismo ocurre con el piano y sintetizador, solo varían los colores sonoros.

No se usa trompeta ni arpa, se incluye Quena.

Tabla 25*Análisis comparativo de la instrumentación Amorcito corazón*

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Voz				0/3	0
Saxofón		✓	✓	3/3	100
Quena				0/3	0
Piano		✓	✓	3/3	100
<u>Guitarra Eléctrica</u>			✓	2/3	66,66
<u>Guitarra Acústica</u>				0/3	0
Bajo Eléctrico		✓	✓	3/3	100
Batería		✓	✓	3/3	100
TOTAL: 58, 33% de coincidencia					

Análisis comparativo de la INSTRUMENTACIÓN, obras ecuatorianas (albazos referentes) y obras originales (Timbres).

Tabla 26

Análisis comparativo de la instrumentación obras ecuatorianas y originales timbre

1.EL ALBACITO	2.RUN FOR COVER	3.ASÍ SE GOZA
Piano	Voces	Voces
	<u>Guitarra Acústica</u>	Requinto
	Requinto	<u>Guitarra Acústica</u>
		Bajo Electroacústico
		Caja de ritmos

Tabla 27

Análisis comparativo de la instrumentación Tu partida (timbre)

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Voz		✓	✓	2/3	66,66
Saxofón				0/3	0
Quena				0/3	0
Requinto		✓	✓	2/3	66,66
<u>Guitarra Eléctrica</u>				0/3	0
Bajo Eléctrico			✓	1/3	33,33
Batería			✓	1/3	33,33
TOTAL: 28,56% de coincidencia					

Tabla 28

Análisis comparativo de la instrumentación Amorcito corazón (timbre)

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Voz		✓	✓	2/3	66,66
Saxofón				0/3	0
Quena				0/3	0
Piano	✓			1/3	33,33
<u>Guitarra Eléctrica</u>				0/3	0
<u>Guitarra Acústica</u>		✓	✓	2/3	66,66
Bajo Eléctrico			✓	1/3	33,33
Batería			✓	1/3	33,33
TOTAL: 29,16% de coincidencia					

Tabla 29

Resumen de resultados porcentuales

RESUMEN DE RESULTADOS PORCENTUALES		
PARÁMETROS	TU PARTIDA	AMORCITO CORAZÓN
Porcentaje Jazz	52,38%	58,33%
Porcentaje Albazo	28,56%	29,16%
Alba-Jazz o Jazz-bazo	40,47%	43,74%

Análisis comparativo de RITMO, obras de Jazz (referentes) y composiciones originales.

Tabla 30

Análisis comparativo de RITMO obras de Jazz

1.SO WHAT	2.RUN FOR COVER	3.INSIDE OUT
Compás 4/4	Compás 4/4	Compás 4/4
Allegro 136 bpm	Moderato 108bpm	Compás 6/4
		Andante 85 bpm

Tabla 31*Análisis comparativo de RITMO Tu partida*

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Compás 6/8				0/3	0
Andante 100 bpm			✓	1/3	33,33
TOTAL: 16,66% de coincidencia					

Tabla 32*Análisis comparativo de RITMO Amorcito corazón*

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Compás 4/4	✓	✓	✓	3/3	100
Compás 2/4				0/3	0
Compás 6/8				0/3	0
Andante 100 bpm			✓	1/3	33,33
<u>Moderato</u>		✓		1/3	33,33
TOTAL: 33,33% de coincidencia					

Análisis comparativo de RITMO, obras ecuatorianas (albazos referentes) y composiciones originales.

Tabla 33*Análisis comparativo de RITMO albazos referentes*

1.EL ALBACITO	2.EL PILAHUÍN	3.ASI SE GOZA
Compás 6/8	Compás 6/8	Compás 6/8
Andante 90 bpm	Andante 105 bpm	Andante 106 bpm

Tabla 34*Análisis comparativo de RITMO Tu partida*

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Compás 6/8	✓	✓	✓	3/3	100
Andante 100 bpm	✓	✓	✓	3/3	100
TOTAL: 100% de coincidencia					

Tabla 35*Análisis comparativo de RITMO Amorcito corazón*

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Compás 4/4				0/3	0
Compás 2/4				0/3	0
Compás 6/8	✓	✓	✓	3/3	100
Andante	✓	✓	✓	3/3	100
Moderato				0/3	0
TOTAL: 40% de coincidencia					

Tabla 36*Resumen de resultados porcentuales RITMO*

RESUMEN DE RESULTADOS PORCENTUALES		
PARÁMETROS	TU PARTIDA	AMORCITO CORAZÓN
Porcentaje de Jazz	16,66%	33,33%
Porcentaje de Albazo	100%	40%
Porcentaje Alba-Jazz	58,33%	36,66%

Podemos decir que en cuanto al **RITMO**

- “Tu Partida” es 58,33% Alba-Jazz (predomina el albazo).

“Amorcito Corazón” es 36,66% Alba-Jazz (predomina el albazo).

Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras de Jazz (referentes) y composiciones originales.

Tabla 37

Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras de Jazz

1.SO WHAT	2.RUN FOR COVER	3.INSIDE OUT
Armonía Modal	Armonía tonal	Armonía Modal
Modo dórico	Tonalidad Em (F#Arm)	Modo Iónico (Jónico), Ionian
Acordes de 7ma (cuatriada)	Acordes de 7ma (cuatriada)	Modo Dórico – Dorian
	Acordes con extensiones	Modo Phrygian-Frigio
		Modo Lydian-Lidio
		Modo Mixolydian-Mixolidio
		Modo Aeolian-Aeólico
		Modo Locrian-Locrio
		Acordes de 7ma (cuatriada)
		Acordes de triada
		Acordes con extensiones

Tabla 38

Análisis comparativo de la ARMONÍA Tu partida

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Arm Tonal		✓		1/3	33,33
Tonalidad Am (sin.alt)				0/3	0
Acordes de 7ma	✓	✓	✓	3/3	100
Acordes de triada			✓	1/3	33,33
Acordes con extensiones		✓	✓	2/3	66,66
TOTAL: 46,66% de coincidencia					

Tabla 39

Análisis comparativo de la ARMONÍA Amorcito corazón

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Arm.Modal	✓		✓	2/3	66,66
Modo Dórico-Dorian	✓		✓	2/3	66,66
Modo Phrygian-Frigio			✓	1/3	33,33
Modo Lydian-Lidio			✓	3/3	100
Arm.Tonal		✓		2/3	66,66
Tonalidad Am				0/3	0
Acordes de 7ma	✓	✓	✓	3/3	100
Acordes de triada			✓	1/3	33,33
Acordes con extensiones		✓	✓	2/3	66,66
TOTAL: 48,14% de coincidencia					

Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras ecuatorianas (referentes) y composiciones originales.

Tabla 40

Análisis comparativo de la ARMONÍA, obras ecuatorianas

1.EL ALBACITO	2.EL PILAHUÍN	3.ASI SE GOZA
Arm Tonal	Arm Tonal	Arm Tonal
Tonalidad Em (F#Arm)	Tonalidad Fm (Bb, Eb, Ab, Db. Arm)	Tonalidad Gm (F#Arm)
Acordes de triada	Acordes de 7ma	Acordes de 7ma
	Acordes de triada	Acordes de triada

Tabla 41*Análisis comparativo de la ARMONÍA, Tu partida*

TU PARTIDA (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Arm Tonal	✓	✓	✓	3/3	100
Tonalidad Am				0/3	0
Acordes de 7ma		✓	✓	2/3	66,66
Acordes de triada	✓	✓	✓	3/3	100
Acordes con extensiones				0/3	0
TOTAL: 53,33% de coincidencia					

Tabla 42*Análisis comparativo de la ARMONÍA, Amorcito corazón*

AMORCITO CORAZÓN (José Luna)	Cuadro Comparativo				
	1	2	3	Fracción	%
Arm Modal				0/3	0
M. Dórico				0/3	0
M. Frigio				0/3	0
M. Lidio				0/3	0
Arm Tonal		✓	✓	3-mar	100
Tonalidad Arm				0/3	0
Acordes de 7ma			✓	2-mar	66,66
Acordes de triada		✓	✓	3-mar	100
Acordes con extensiones				0/3	0
TOTAL: 29,55% de coincidencia					

Tabla 43*Resumen de resultados porcentuales Armonía*

RESUMEN DE RESULTADOS PORCENTUALES		
PARÁMETROS	TU PARTIDA	AMORCITO CORAZÓN
Porcentaje de Jazz	46,66%	48,14%
Porcentaje de Albazo	53,33%	29,55%
Porcentaje Alba-Jazz	49,99%	38,84%

Podemos decir que en cuanto a **ARMONÍA**

- “Tu Partida” es 49,99% Alba-Jazz (predomina el albazo).
- “Amorcito Corazón” es 38,84% Jazz-bazo (predomina el Jazz).

Conclusiones

En este trabajo se ha realizado una propuesta compositiva de dos temas de fusión entre elementos del albazo y el jazz. Se ha elaborado una tesis que incluye 3 capítulos teóricos y prácticos, en dónde se detallan las técnicas y elementos musicales de cada estilo, utilizados en el proceso compositivo.

Siguiendo la metodología de análisis de Jan LaRue, se determinaron los elementos fundamentales de las composiciones de los referentes, tales como armonía, melodía y ritmo, además de una evaluación de cada obra de referencia, lo que permitió elaborar tablas informativas y encontrar elementos en común que pueden ser usados en la composición.

El equilibrio compositivo se logró a través del uso de porcentajes matemáticos, de esta manera los resultados son más objetivos y, por ende, justifica el uso de determinados recursos sonoros y compositivos, logrando en las tablas de resultado la mayoría de veces un equilibrio, el cual está representado por números.

En conclusión, la fusión entre jazz y albazo es viable, ya que, según los análisis y resultados mostrados, se evidencia la alta compatibilidad entre los elementos musicales de estos estilos (la mayoría de veces el 50% de similitud). Esto deja como resultado, las obras originales en registro escrito y sonoro, y un análisis matemático, demostrado de manera pedagógica mediante la correlación de los colores usados en las tablas, el cuál muestra resultados porcentuales objetivos de las similitudes entre los elementos musicales anteriormente mencionados en este texto.

Referencias

- Benward, B., & Saker, M. (2008). Music in theory and practice. New York: McGraw Hill.
- Corea, C. (1991). Inside Out. Hal Leonard Publishing Corporation, 7-24.
- Danhauser, A. (1983). Teoría de la música. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Haroutounian, J. (2005). *Music for mixed ensembles*. Carl Fischer music
- Herrera, Enric. "Análisis Melódico." Teoría Musical y Armonía Moderna (Vol.1), ANTONI BOSCH, 1990, pp. 72–73.
- Korsakov, Rimsky. "Nociones Preliminares." Tratado Práctico De Armonía., Morello S.A. Artes Gráficas, 1997, p. 21. Traducción. LaRue, J. (1989). "Análisis del estilo musical". (P. Purroy, Trad.) Barcelona: Labor S.A.
- Punchlines. (22 de febrero de 2018). Jazz entre amigos Grandes trompetas del jazz. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lfNY73U8AL0&list=PLtOV4ZHDv-EO6UYIk7Kqkz2tTLZoazfKz&index=17>
- Roncero, V. (2013). Andante. Valencia: Piles.
- Zamacois, Joaquín. "Los Acordes y Sus Particularidades." Tratado De Armonía., Span Press, 1997, pp. 28.